

TANUM KIRKES KALKMALERIER

VEIEN TIL DET HIMMELSKE GJESTEBUD?

En kontekstuell tilnærming

Wenche G. H. Lamark



Masteroppgave i kunsthistorie ved Institutt for filosofi, ide og

kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

November 2009

Forord

I arbeidet med denne oppgaven har jeg mange å takke. Det handler om min meget dyktige veileder, professor Lena Liepe (UiO) som har holdt stødig fokus og gitt innspill til oppgavens tredelte tema. En stor takk til professor Einar Pettersson (UiO) den mest inspirerende professor som satte meg på sporet av Bonaventura. Takk til bibliotekar Germana Graziosi ved Det norske institutt i Roma, som fant frem til pretekster av Bonaventura. Takk til førsteamanuensis Jan Schumacher (UiO) for hans velvillighet til å dele informasjon og tekster med meg. Det samme skal sies om førsteamanuensis Lasse Hodne ved NTNU som øyeblikkelig lot meg få del i ennå upublisert materiale om kroningsscener. Videre takk til førsteamanuensis Espen Johnsen som tidlig viste meg tillitt. Takk til professor Signe Horn Fuglesang som gav meg viktige innspill i den tidligste fasen av oppgaven. Takk til pater Ellert Dahl, prest Per Arne Dahl og bibliotekar Nora Schjoldager. En spesiell takk til diakon Ivar Solbu ved Nes kirke i Sauherad og til diakon Carl Gervin i Oslo, takk til NIKU ved Merete Winnes og Elisabeth Andresen. Takk går også til universitetslektor Sissel Redse Jørgensen ved UiO og til alle som har bidratt med innspill og kommentarer. Takk til mine medstudenter Torhild og Kari for alle samtaler og hjelp. Den samme takk går til Sissel, Johanne og Torill.

Ikke minst en takk til min mann for hans velvillighet til å besøke, sammen med meg, alle de kirker jeg har funnet det nødvendig å besøke for denne oppgavens skyld både i Norge, Danmark og Tyskland. Takk også for hans vedvarende hjelp til fotografering, kommentarer og innspill. Og takk til mine barn, Kathrine og Bernhard, som alltid gir meg oppmuntring og ros.

Oppgaven er tilegnet mine avdøde foreldre og bror.

| | |
|--|----|
| Introduksjon | 5 |
| <i>Kalkmaleriene, en skisse og en komposisjon</i> | 5 |
| <i>En komposisjon</i> | 6 |
| <i>En europeisk kontekst</i> | 6 |
| <i>Oppgavens mål</i> | 8 |
| Oppgavens tolkningsramme..... | 9 |
| Metode..... | 10 |
| Oppgavens avgrensning | 13 |
| Tidligere forskning..... | 13 |
| <i>Tanum, kirkens kalkmalerier</i> | 13 |
| <i>Generelle forskningsresultater</i> | 16 |
| Kalkmaleriene i Tanum kirke, Bærum kommune, ca. 1300..... | 18 |
| <i>Tanum kirke, en skisse</i> | 18 |
| Beskrivelse av kalkmaleriene | 19 |
| <i>Venstre billedscene</i> | 19 |
| <i>Korsfestelsesscenen</i> | 20 |
| <i>Maria og Johannes</i> | 21 |
| <i>Kroningsscenen</i> | 22 |
| <i>Maria</i> | 23 |
| <i>Kristus</i> | 24 |
| <i>Det aksiale ledd, nisjens dekorscener og et alter</i> | 24 |
| <i>Nisjens fondvegg</i> | 25 |
| <i>En verdensdommer</i> | 25 |
| <i>Venstre nisjeveggs to billedfremstillinger</i> | 25 |
| <i>Bueveggs høyre side, to billedscener</i> | 26 |
| <i>Dødsrikescenen</i> | 26 |
| <i>Bladornamentikk, nedre del kroningsscenen, nisjeområdet</i> | 27 |
| <i>Beskrivelsens sammendrag</i> | 27 |
| Analysens bakteppe | 29 |
| <i>Det generelle bildet</i> | 29 |
| <i>Tanummalerienes generelle stilmessige forutsetninger og sammenligningsmateriale.</i> | |
| <i>Det norske, engelske og danske bildet</i> | 32 |
| <i>En avsluttende sammenstilling av norske og engelske karaktertrekk vs. Tanum</i> | 35 |
| <i>Danmark</i> | 36 |

| | |
|--|----|
| <i>Brarup kirke (ca 1275) og S. Bendt klosterkirke, Ringsted (ca. 1287-1290)</i> | 38 |
| <i>En sammenstilling av utvalgte kroningsmotiver i Danmark vs. Tanum</i> | 39 |
| <i>Den høviske adferd, ridderidealet, litteraturen</i> | 41 |
| <i>Den høviske stilen, litteraturen</i> | 42 |
| <i>Fransiskanerne og skolastikken</i> | 47 |
| <i>Italia, fransiskanerne og deres pasjonsmotiver</i> | 51 |
| <i>Boenaventura og Itinerarium mentis in Deum</i> | 55 |
| <i>En sammenstilling</i> | 59 |
| Motivdrøftelse | 60 |
| <i>Kroningsscenen og Salomos høysang</i> | 61 |
| <i>Retorikk, gradatio og Itinerarium mentis in Deum</i> | 64 |
| <i>Om å strukturere logikken i et argument ifølge Bonaventura</i> | 65 |
| <i>Korsfestelsen, korset og spissgavler</i> | 68 |
| Konklusjon | 76 |
| Bibliografi | 78 |
| Liste over bilder | 84 |
| Appendiks | |

Introduksjon

Målet med denne oppgaven er å se på triumfveggen kalkmalerier i Tanum kirke, Bærum kommune. Kroningsscenen vektlegges i lys av senere tids norsk og internasjonal forskning over tematikken *Marias kroning*. Videre vil jeg tolke dette i kontekst med de øvrige billedscener og med tekster av Bonaventura. Oppdraget vil være å se om det kan være en fransiskansk forståelsesramme om fromhet for billedutsmykningene i Tanum kirke, som dateres til 1300-tallet. Analysen av billedkomposisjonens strukturelle oppbygging hentes fra Bonaventuras breviarium *Itinerarium mentis in Deum*. Kalkmalerienes tre store billedscener og nisjens seks mindre scener, tolkes som deler av kalkmalerienes overordnede mening: *nådens forløsning ved veiens ende*, forstått som utlagt i kroningsscenen. Jeg analyserer og diskuterer disse problemstillingene på bakgrunnen av samtidens stil, høvisk adferd og periodens åndelighet, hvor hovedvekten legges på periodens åndelighet.

Så vidt meg bekjent, finnes ikke skriftelige kilder og dokumentasjon om årsak og bakgrunn for Tanum kirkes kalkmalerier. Jeg vil se på vekselvirkningen mellom teologi og fromhetsliv i datidens Norge, Norden og Europa som en mulig bakenforliggende forklaring på kalkmaleriene i Tanum kirke.

Kalkmaleriene, en skisse og en komposisjon

Kalkmaleriene i Tanum kirke, viet Maria, ble avdekket ved en større restaurering i perioden 1971-1973. Restaureringen brakte frem billedutsmykninger på triumfveggen som vender mot øst. Den ene billedgruppen, lineært plassert fra venstre mot høyre for betrakter, består av tre store billedscener på triumfveggen øvre sone: 1) et uferdig maleri (?), 2) en korsfestelsesscene og 3) en kroningsscene. Den andre billedgruppen finnes i en nisje på samme vegg, og er aksialt plassert under kroningsscenen. Nisjen er omkranset av to sammensatte dekorborder som strekker seg oppover mot kroningsscenen som vertikale hierarkiske strukturer. Utsmykningen formidler ideen om en lukket have, *hortus conclusus*, for kroningsscenen og nisjens dekorerte scener (ill. 21).

En komposisjon

Billedscenene i Tanum kan inndeles i to hovedgrupper. Enkeltscenene i disse to gruppene kan være underbyggende elementer for hverandres mulige overordnede mening om nåde ved reisens slutt i det jordiske og hinsidige liv. Nåden forstås symbolsk fremstilt i kroningsscenen, litterært forstått som en parafrase over Salomos høysang. Venstre billedscene blir tolket som en bebudelsesscene. Nisjen har seks billedscener med motiver om Kristi pasjon.

Kalkmaleriene på triumfveggen i Tanum er enkelt fremstilt, med en narrativ og didaktisk karakter. Samtidens uttrykk i kirkekunsten defineres som pasjonsrelaterte, hvor korsfestelse, Kristi lidelse og Marias kroning ofte er anvendte motiver. Relevante eksempler kan man finne fremstilt på norske alterfrontaler og i ulike kirkers veggutsmykninger.

En europeisk kontekst

Skolastikk, teologi og filosofi, er påvirkende idésystemer man må ta i betraktning, når en skal prøve å tolke kirkelig billedkunst i middelalderen. Bildet i kunsten var noe mer enn et bilde, det var et *imago* over en Gud som var virkelig og levende i det nåværende og fremtidige liv. Ifølge Kristin B. Aavitsland er: "[...] begrepene *imago* og *similitudo* i middelalderens tenkning er først og fremst teologiske og antropologiske størrelser".¹ Tiden rundt slutten av 1200-tallet er preget av nye religiøse bilder i kirkerommet. Bildene fortalte om *caritas* da de var preget av samtidens forhold til det sårbare, sjelelige samt det mystiske. De beskrev en lengsel etter å være ett med Kristus (*imitatio Christi*). Periodens anvendte billedtyper er blant annet nattverdsmystikken og Marias lidelser og gleder. Bibeltolkninger, eksegeser over Marias rolle innen kirken, var en viktig del av den teologiske filosofi i middelalderen. Man kan anta at slike tanker også har funnet veien til Tanum kirke og blitt et idémessig grunnlag for kalkmaleriene. Ifølge Søren Kaspersen er det en endring både i stil og innhold i de danske kalkmaleriene fra den romanske til den

¹ Kristin B. Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk. metodiske refleksjoner", i *Tegn, symbol og tolkning: Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*, red. Gunnar Danbolt, Henning Laugerud & Lena Liepe, 53-63 (København: Museum Tusculanums Forlag, 2003), 61.

gotiske perioden. *Majestas Domini* avløses etter hvert av Marias himmelkroning, hvor nå kongenes konge kroner med mildt åsyn sin elskede mor og brud: "[...] fra det himmelske bryllup, fra brud og brudgom i himmelborgen, breder kærligheden sig ud i ringe over både den triumferende og den kæmpende kirke, over den kristne historie fra skabelse til dommedag".² Ifølge Lasse Hodne, blir ikonografien av kroningsscenen å forstå som noe nytt på denne tiden. Kroningsscenen gir flere tolkningsmuligheter. Den kan forstås som en kroning mellom brud og brudgom eller Maria og Kirken. En annen tolkningsmulighet er foreningen av det sjelelige og rene, hva kyske menn og kvinner i de monastiske samfunn også følte var viktig: pakten man inngikk med Gud.³ Ifølge Rachel Fulton, er middelalderens forståelse av Marias rolle som den store theotokos, martyr, vitne, *Dei genitrix*, *Virgo virginum* samt bruden i Salomos høysang, først forklart i eksegesene og må forstås ut fra sitt historiske fundament.⁴ Kirken var ikke bare sett på som Kristi brud, men også som hans kropp og legeme, hans menighet, slik det kan forstås blant annet fra Paulus' brev til Efeserne 5,23 og hans brev til Kolosserne 1, 18.⁵ Det enkelte kristne mennesket var et Guds tempel. Henrik von Achen påpeker at det har det vært liten forskning rundt Marias rolle som den fromme sjel, og den frelste menneskesjelen symbolsk fremstilt i motivet "Marias himmelkroning".⁶ Han antyder at det er det mulig å se på motivet "Marias himmelkroning" som et uttrykk for at sjelen i et menneskeliv har nådd sitt mål, den har mottatt seierskransen og livets krone.⁷ Det jeg i denne oppgaven ønsker å gripe fatt i, handler også om frelsen ved veiens slutt, at frelsen krones med seier. Men enda mer, så handler denne oppgaven om *veien* i livet frem til kroningen og frelsens seier. Det vil si der hvor de trofaste og ydmyke sjeler oppnår å få en plass på Salomos trone. Før man kommer til Gud og mottar seierskronen må man gjennom alle livets faser med smerte og lidelse, fra

² Søren Kaspersen, "Kalkmaleri og Samfund 1241-1340/50", i *Kulturblostring og samfundskrise i 1300-tallet*, red. av Brian Patrick McGuire, 108-165 (København: Københavns Universitet 1979), 108.

³ Lasse Hodne, "The Bride and the Groom of the 'Canticum novum'", i *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, XXI (N.S.7): 135-148 (Roma: Mater Christi, 2008), 135.

⁴ Rachel Fulton, "'Quae et ista quae ascendit sicut aurora consurgens?' The Song of Songs as the Historia for the Office of the Assumption", i *Medieval Studies* 60, 55-122 (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998), 117, 118.

⁵ Ibid., 117; Dette er tanker som også beskrives i hva som kalles en "Stavkirkepreken" som ble brukt i Norge i middelalderen. Gustav Indrebø, red. "In dedicatione templi sermo", i *Gamalt Norsk Homilieboek* (Oslo: I Hovudkommisjon hjaa Jacob Dybwad, 1931), 95-101.

⁶ Henrik von Achen, "'Animam cum corona immortalitatis Christus coronat': Et senmiddelalderlig betydningsaspekt av motivet 'Marias himmelkroning' på alterskapet fra Uggdal kirke på Tysnes i Sunnhordaland", i *Tegn, symbol og tolkning: om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*, 67-98 (København: Museum Tusculanums Forlag, 2003), 71.

⁷ Ibid., 72.

en begynnelse til en slutt. Man må gå gjennom døren til det himmelske rom. Seierens og frelsens krone gis til de ydmyke og trofaste. Veien, *Itinerarium*, blir et begrep i denne oppgaven.

Oppgavens mål

Vi skal tilbake til 1200-1300-tallet, en tid hvor de norske kongene Håkon Håkonsson (1217-1263), Magnus (Lagabøte) Håkonsson (1263-1280) og Håkon V Magnusson (1299-1317) styrte Norge og preget samfunnet i tråd med sine politiske, kulturelle og religiøse overbevisninger. I billedkunsten, som Anne Wichstrøm skriver, er det tiggerordene som gir avgjørende impulser til utformingen av nye billedtyper. En impuls hun mener ofte blir knyttet til Mariakulten og nattverdsmystikken.⁸ Kalkmaleriene i Tanum har fått en visuell form og stil i en symbiose med periodens høviske kultur i en kirkelig religiøs kontekst. Den eller de som bestilte kalkmaleriene antar jeg tilhørte enten de verdslige eller geistlige ledere, altså de eller den som har muligheter for å spille rollen som en *amicus curia* for uttrykket i Tanum kirke i Norge, en gang rundt 1300-tallet. Et av flere spørsmål i denne sammenheng er i hvilken grad ikonografien for Tanum reflekterer fransiskanske holdninger om ydmykhet og fromhet uttrykt ved tekster av Bonaventura.

For en motivdiskusjon av kalkmaleriene i Tanum, har jeg valgt å fokusere på Bonaventuras teologiske og filosofiske betraktninger. Jeg kunne gjerne ha valgt Thomas Aquinas eller andre likesinnede og aktive teologer fra samme tid ut fra skolastiske idésystemer. Men det er fransiskanerne ved Bonaventura jeg mener *kan* ha vært en av de avgjørende drivkrefter bak ideene til Tanums kalkmalerier. Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum*, er et teologisk skrift om Guds væren og handler om hvorledes man, ved syv kontemplative trinn, kan oppnå Guds nåde og kjærlighet. Det hele blir en anagogisk bevegelse. Teksten i Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum* har en strukturell plan, og handler om pasjonen i alle dens former. Den samme strukturen mener jeg det er mulig å se i Tanums kalkmalerier. Boken *Lignum vitae* av Bonaventura har en annen struktur, men den handler også om Kristi pasjon. Jeg mener bøkene utfyller hverandre for en diskusjon rundt Tanums

⁸ Anne Wichstrøm. "Høymiddelalderen", i *Norges malerkunst: Fra høymiddelalderen til 1900*, red. av Gunnar Berg, 1bd., 9-73 (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA, 1993), 34. (denne artikkelen har tidligere vært publisert i *Norges kunsthistorie*, 2 bd, 1981).

malerier, strukturelt som innholdsmessig. *Lignum vitae* er inndelt i tre hovedkapitler og handler om Kristi hærførelse, pasjon og glorifisering. Samme struktur kan symbolsk ha blitt anvendt i kalkmalerienes øvre sone: en bebudelse, korsfestelse og kroning. I det følgende vil jeg undersøke om det er mulig å anvende Bonaventuras tekster for en tolkning av struktur og innhold i kalkmaleriene.

Problemstillingen i denne oppgaven er tredelt:

1. I hvilken grad er det mulig å se Tanum kirkes kalkmalerier i en forståelsesramme for fransiskansk fromhet og ydmykhet?
2. Kan denne fromhet finne gjenklang i den senere tids forskning over tematikken Marias kroning?
3. Kan Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum* ha blitt anvendt som en strukturell modell for Tanums kalkmaleriers komposisjonsmessige oppbygging?

Oppgavens tolkningsramme

Tolkningen av Tanum kirkes kalkmalerier er basert på egne studier in situ.

Kroningsscenen blir vektlagt spesielt og er analysens tolkningsmessige utgangspunkt.⁹ Det vil bli diskutert hvorledes Salomos høysang *kan* relateres til kroningsscenen ved Kristus og Maria, og hvorledes en skolastisk struktur *kan* ha formet kalkmalerienes oppbygging i Tanum kirke. Bordornamentikken *kan* forstås som en *hortus conclusus* for kroningsscenen. Ordene *bilde og kalkmaleri*, blir i oppgaven tolket som et *imago* over Guds allestedsnærværende eksistens på jorden og i kosmos.

⁹ Se Signe Horn Fuglesang, red., *Middelalderens bilder: Utsmykningen av koret i Ål stavkirke*, (Oslo: J.W. Cappelens Forlag a/s, 1996), 18: "[...] I middelalderen arbeidet man bevisst med flere tolkningsnivåer, og innen hvert nivå kunne det være flere gyldige tolkninger. Man regnet vanligvis med tre nivåer: det historiske, det analoge eller symbolske, og det anagogiske, eller det som angår det hinsidige. I tillegg kom ofte et fjerde nivå, nemlig bildene som formidlere av moralske forbilder"; Når det gjelder tolkningen av kalkmaleriene i Tanum, så ville den ikonografiske rikdom ha vært større om alt hadde vært lesbart i maleriene. Det har blitt forespurt NIKU om anvendelse av infrarød stråling på maleriene, ved en telefon til Merete Winnes ved NIKU, februar 2009. Muligheten var der for at NIKU kan gjøre dette, men saken har ikke blitt forfulgt videre. Det handlet om et prisspørsmål, og at eventuelle resultater ville bli usikre.

Vedrørende kalkmalerienes stil vil Nigel J. Morgans artikkel ”Dating, styles and groupings” i *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350. Volume 1: Artists, Styles and Iconography* (2004) samt Anne Ankers (Wichstrøm) ”Høymiddelalderen” i *Norges malerkunst* (1993), bli anvendt.¹⁰ Flere artikler om danske kalkmalerier vil bli hentet fra *Danske kalkmalerier. Tidlig gotik 1275-1375* redigert av Ulla Haastrup (c1989). Anne Derbes’ *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant* (1996) vil dekke både den stilistiske og åndelige diskurs om fransiskansk ideologi.

Som kilder for den høviske adferd anvender jeg blant annet Søren Kaspersens ”Kalkmaleri og samfund 1241- 1340/50” i *Kulturblostring og samfundskrise i 1300-tallet* (1979). Videre vil Herman Bengtssons *Den høviske kulturen i Norden. En konsthistorisk undersökning* (1999) være en viktig bok. Boken *Kongespeilet* (oppgaven anvender en utgivelse fra 1947, red. A.W. Brøgger) vil bidra til en forståelse om hvilke grunnholdninger en høvisk, kristen konge i Norge skulle ha på denne tiden. Videre anvender jeg boken *Monks and Love in Twelfth-Century France* (1979) av Jean Leclercq, som behandler temaet om kyskhets ut fra både et høvisk og kristent adferdsmønster.

Kilder til tolkning av periodens åndelighet vil bli søkt i utvalgte tekster av Bonaventura, blant annet: *Itinerarium mentis in Deum*, (1953 ved George Boas) og *Lignum vitae* (1978 ved Ewert Cousins). Boken *Texts of the Passion* (1996) av Thomas H. Bestul er likeledes en viktig bok for tolkninger av Bonaventuras tekster. Videre vil artikler og bøker ved Lasse Hodne og Rachel Fulton over temaene *Kroningsscene* og *Salomos høysang* være sentrale. I denne sammenheng vil også Egil A. Wyllers forklaring og beskrivelse av Salomos høysang, med tittelen *Sangen sang* (1994), fra hans Henologisk Skriftserie bli anvendt.

Metode

Jeg vil anvende ulike metodiske og kontekstuelle innfallsvinkler for en analyse av

¹⁰Denne oppgaven anvender flere artikler av Anne Anker og Anne Wichstrøm. Dette er en og samme person, men krediteringen vil bli det navnet som selve artikkelen anvender.

kalkmaleriene i Tanum. Primært benyttes Erwin Panofskys metode som i tre strata analyserer et kunstverks motiv eller tema (*subject matter*): den *preikonografiske* (beskrivelse), *ikonografiske* (analyse), og *ikonologiske* (tolkning).¹¹ Jeg vil prøve å identifisere en mulig betydning på det ikonografiske nivå i Tanums malerier. Videre må jeg også analysere mine funn for å se om det jeg har funnet, kan tolkes som meningsbærende for malerienes eventuelle iboende mening (*intrinsic meaning*) på det ikonologiske nivå. Panofsky skal tidlig ha trukket et skarpt skille mellom ikonografi og ikonologi. Dette er etter en inspirasjon av Aby Warburg, hvor ikonologien ble forbeholdt den diskursive forståelse, den dypeste iboende mening uttrykt i visuell kunst.¹² Det er mange faktorer som kan ha en avgjørende betydning for Tanums innholdsmessige budskap. Et bilde betyr ikke bare en ting, men kan ha flere mulige forklaringer, som Lena Liepe påpeker, og viser til at et bildes mening kan variere hver gang det kommer i møte med en ny betrakter.¹³ Dette vil i stor grad gjelde også Tanums malerier, malt en gang på 1300-tallet. Mine øyne i en analyse vil være preget av min egen samtid, forståelse og erfaring. Som Wolfgang Kemp sier, jeg må også være klar over at tegnene etablerer kontakt med meg som betrakter. Jeg må lese disse tegn med hensyn til deres sosiohistoriske og estetiske fortid.¹⁴ Dette kan også by på problemer. Hvorledes kan jeg vite på hvilken måte bildene, liturgien, konteksten av andre mulige samfunnsmessige forhold virket inn på menneskene, da de kom til en gudstjeneste i Tanum kirke i det 1400 århundre? Jeg har ikke sikker viten om hvem som bestilte utsmykningen, selv om det sannsynligvis peker på kirke, konge eller adel. Bildenes innhold og budskap i kirken kan ha mange bakenforliggende årsaker av politisk og samfunnsmessig karakter. Maktpolitisk og administrativt hadde kongen flyttet mye av sin virksomhet fra Bergen til Oslo på den tiden kalkmaleriene i Tanum ble oppført. I kongens reisefølge var hans hoff og hans utdannede klerker som i mangt og mye kan ha hatt innflytelse på samtidens kunstuttrykk. Jeg har i oppgaven valgt å analysere Tanums kalkmalerier ut fra en idé om at de muligens har en bakgrunn i en fransiskansk fromhet. Min oppgave er ikke å bevise at

¹¹ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (London: Penguin Books, 1993), 66.

¹² Irving Lavin, "Iconography as a Humanistic Discipline", i *Blandingskompedium KUN2035/4035, Del 2 av 3. Verk i kontekst. Fortolkningsstrategier*, 115-127, (Oslo: UiO, 2007), 117.

¹³ Lena Liepe, "Bildene, den historiska tolkningen och verkligheten", i *Bild och berättelse*, fra Det Nordiske symposium for ikonografiske studier, (17:2000 Kakskerta) Picta nr. 4, red. Helena Edgren, Marianne Roos, 147-157 (Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003), 151.

¹⁴ Wolfgang Kemp, "The Work of Art and its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception", i *Blandingskompedium KUN2035/4035, Del 2 av 3. Verk i kontekst. Fortolkningsstrategier*, 219-235 (Oslo: UiO, 2007), 222.

fransiskanernes holdning til fromhet, ydmykhet og forståelse kan være den eneste rette bakenforliggende forklaring av billedsyklusen i Tanum. Jeg kan derimot, så langt jeg formår, å sannsynliggjøre at en fransiskansk påvirkning *kan* være en mulig forklaring av malerienes innhold og strukturelle oppbygging. Jeg er klar over at symboler, slik de blant annet fremkommer i Tanums malerier, har et mangfold av iboende mulige meninger, derfor kan en entydig tolkning komme til kort. Jeg må søke å forstå middelalderens tanker, og av den grunn vil også det idéhistoriske tankegods fra perioden være viktig for en motivdiskusjon og tolkning av kalkmaleriene. I likhet med Panofsky er Ernst Cassirer sterkt opptatt av kunstverkets symbolske dimensjoner: med den rette kunnskap hentet fra tilgjengelige kilder, visuelle som litterære, gir de symbolske formene indikasjoner om den tradisjon et kunstverk nødvendigvis måtte være påvirket av. Men der hvor symboler for Panofsky vil kunne identifiseres ut fra konvensjonelle litterære og visuelle kilder, var Cassirer mer opptatt av hva symbolske former er uttrykk for i mer overordnet sosiokulturell forstand. Han stilte spørsmål ved hvilke prosesser den menneskelige tanke konstruerer sine fysiske omgivelser. Ifølge Michael Ann Holly mener Cassirer, at symbolenes rolle i vitenskapelig tenkning er sammenvevet (*inextricably*) bundet opp i spesifikke uttrykksformer.¹⁵ Dette handler om påvirkende krefter i et gitt samfunn, vanskelig definerbare determinanter som oppstår i en kulturell, åndelig og politisk kontekst. Cassirer antok at uttrykksformer (*forms of expressions*) blir skapt av intellektet som *symbolske former*. Spørsmålet for forskeren var ved hvilke prosesser, hvilke holdninger og hvilken metode den menneskelige tanke konstruerer sin egen fysiske verden.¹⁶

Min metode for en tolkning av kalkmaleriene i Tanum, utover anvendelsen av Panofskys og Cassirers metoder, er en tolkning basert på en kartlegging av den kulturelle konteksten av stil, høvisk adferd og periodens åndelighet. Stil i denne sammenheng vil ta fatt på de rent innholdsmessige uttrykkene, snarere enn på stildrag i egentlig mening. Det er med andre ord en forståelse av Tanums samtid, ut fra en kontekst av stil, høvisk adferd og periodens åndelighet som kommer å ligge til grunn for min tolkning av maleriene.

¹⁵ Michael A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca og London: Cornell University Press, 1984), 118.

¹⁶ *Ibid.*, 118.

For en analyse av Tanums kalkmaleriers strukturelle form vil jeg anvende Lasse Hodnes doktoravhandling *The Images of the Church. Rhetorical and Typological Patterns in the Picture Cycle of the Basilica*.¹⁷

Oppgavens avgrensning

Jeg vil i oppgaven ikke drøfte kirkens tilblivelsesperiode, eller dens utsmykning av innvielseskors, ei heller treskulpturer fra en tidligere periode i kirkens historie. Forandringer av kirken og eventuelle dekoreringer av kirken før 1300-tallet, vil bare bli kommentert der de har relevans for tolkningen av kalkmaleriene. Periodens liturgi vil heller ikke bli analysert, bare kommentert. En total sammenligning av alle kalkmalerier i samme periode i Norge, Norden og Europa er ikke mulig innenfor denne oppgavens rammer. Sammenligningsmaterialet består av kalkmalerier i norske, danske og italienske kirker, samt et utvalg av norske alterfrontaler fra 1250-1350.

Tidligere forskning

Tanum, kirkens kalkmalerier

Den tidligste informasjon om Tanum kirkes kalkmalerier finner jeg i Sigrd og Håkon Christies: *Norges kirker. Akershus* 2bd fra 1969.¹⁸ Her blir det fortalt at enkelte kalkmalerier ble påvist ved ”prøveavdekking” i kirken av Arne Bakken i 1965. Kalkmaleriene som ble avdekket befant seg i alternisjen bak prekestolen. Man avdekket en sol og en måne, spor av et krusifiks og to figurer som man antok var Maria og Johannes.

Den mest omfattende informasjonen om kalkmaleriene i Tanum kirke finnes i *Tanum kirke. Restaurert 1973* av Lars Kr. Hauglid (1974). Her forteller Hauglid at det var

¹⁷ Lasse Hodne, *The Images of the Church: Rhetorical and Typological Patterns in the Picture Cycle of the Basilica*. Doctoral dissertation (Bergen: University of Bergen), 2004.

¹⁸ Sigrd og Håkon Christie, *Norges kirker: Akershus*. 2 bd., (Oslo: Riksantikvaren, 1969), 354.

konservator Arne Bakken og arkitekt Håkon Christie som i februar 1965 startet arbeidet med å undersøke om det var kalkmalerier på kirkeveggene.¹⁹ Publikasjonen omhandler det tekniske ved avdekkingen av kalkmaleriene, som i følge Hauglid er i en fragmentert tilstand. Videre omtaler forskeren fargeanalyser og gir en kort historisk innføring om kirken og kalkmalerienes motiver. Ifølge forskeren er et malt kalvariemotiv plassert på skipets østvegg over korbuen, slik det er i Tanum kirke, ikke tidligere kjent fra norsk veggmaleri i middelalderen.²⁰ Av motivlikhet med kroningsmotivet i Tanum trekker han frem antemensalet fra Kaupanger.²¹

Anne Ankers artikkel ”Norske kalkmalerier. Kalkmaleriene i Tanum kirke, Akershus” i *ICO - Den Iconographiske Post* nr. 1 fra 1974, redegjør på en oversiktlig måte, kalkmalerienes motiv, samt farger og motivenes stilistiske tilhørighet til tiden rundt 1300.²² Hun kommenterer at Norge har svært få større utsmykninger i kalkmaleriteknikk fra middelalderen. Anker mener at dekorasjonene i Tanum representerer det største funnet av kalkmalerier fra perioden. Slik jeg forstår forskeren er ornamentikken dominerende i motivene og utformingen har nære paralleller til i takmaleriene i Vang (overlevert i akvareller) og Ål stavkirke. Pasjonsmotiver som de man finner i Tanum var vanlige motiver i billedkunsten på denne tiden. I likhet med Hauglid, peker Anker på malerienes fragmenterte tilstand. Hun stiller spørsmål om det kan ha vært to kunstnere i arbeid i Tanum kirke, da hun mener linjene har forskjellige uttrykk. Anker trekker frem Marias hodeslør, samt at hun bærer en åpen krone med *fleur-de-lys* ornamenter. Den tomme scenen på triumfveggen venstre side må ifølge forskeren rimeligvis ha et Mariamotiv all

¹⁹ Hauglid, *Tanum kirke*, 4. Ifølge Hauglid, ble arbeidet satt i gang for å undersøke om det fantes en alternisje på nordlige del av østveggen, lik den eksisterende på sydsiden. Ikke funn av alternisje på nordlige vegg. Ifølge Hauglid, kom det frem ved denne undersøkelsen et innvielseskors, samt noe dekor i nisjeveggen bakvegg og smyg, og en palmettbord på siden av nisjen. Hvilken nisjeside opplyses det ikke om. Ved undersøkelsene i 1968 ble det avdekket, ifølge Hauglid, nok et innvielseskors ved skipets sydvegg. Det blir konstatert videre av Hauglid at ”[...] de to innvielseskorsene lå på et kalklag *under* dekoren både i nisjen og på resten av østveggen”.

²⁰ Ibid., 27. Han henviser til veggmalerier fra middelalderen hvor kalvariemotiv er malt: Nes kirke i Telemark, (på korets vestligorienterte vegg), i Åltaket (malt mot øst) og i baldakintaket i Vang kirke i Valdres.

²¹ Ibid., 28. Jeg er klar over at man i den senere tid anvender frontaler vs. antemensaler for denne type kunstverk, men jeg referer forklaringene slik de er fremsatt i de kildene jeg anvender.

²² Anne Anker, ”Norske kalkmalerier: Kalkmaleriene i Tanum kirke, Akershus” i *Den Iconographiske Post* Nr. 1, red. av Mogens Thøgersen, Louise Lille og Sten Ove Christensen, 16-22 (København: Kalkmaleriregistranten, 1974) (Jeg gjør oppmerksom på at jeg i oppgaven anvender flere artikler av Anne Anker og Anne Wichstrøm som er en og samme person. Artiklene er referert til slik det fremkommer i teksten).

den tid kirken er viet jomfruen. Hun påpeker at en vesentlig del av det bevarte norsk middelaldermaleriet skriver seg fra perioden 1250-1350. De fleste utsmykningene finner man på antemensalene, vegg- og takmaleri på tre samt i noen kalkmalerier. Videre henviser hun til at dette samtidig er en periode som er relativt fattig på maleri i Danmark, noe som også er situasjonen i Sverige og Finland.²³

I en mindre artikkel ”Omkring Tanum kirkes gjenåpning”, trykket i *Menighetsbladet for Vestre Bærum. Helg og hverdag* nr. 4. April 1974, kommenterer Tschudi Madsen kalkmalerienes monumentale form og uttaler at man muligens kan finne lignende motiver som de i Tanum i apsisområdet i Vestre Slidre kirke (kalkmalerier) og i Bø gamle kirke i Telemark (alter frontal).²⁴ Videre hevder forskeren at kalkmaleriene i Tanum kirke inntar en særstilling i Norge, både fordi den har så høy alder, og fordi den kunstneriske kvalitet er høy til å være på et norsk område. Spesielt er han opptatt av billedscenen med Marias kroning, at kvaliteten ved denne scenen borger for at dekorasjonene har vært av høy kunstnerisk verdi. Videre mener han at kirkens kalkmalerier kan representere det eldste figurale kalkmaleri i Norge og hentyder at det kan være malt av kunstnere fra en Osloskole.

I 1996 utkom et hefte tilegnet Tanum kirkes 850-års markering forfattet av Sigrid Christie, Helge Fæhn og Ola Storsletten. Interessant i denne sammenheng er omtalen av kirkens dekor og inventar, samt messeritualet. Det fremgår at linjeføringen i kalkmaleriene har vært av meget høy kvalitet, og at de i sitt program og sin forkynnelse blir betegnet som unike i Norge.²⁵

I en lengre artikkel med tittelen ”Høymiddelalderen” av Anne Wichstrøm, i det første bindet av to-bindsverket *Norges malerkunst* fra 1993, blir Tanums kalkmalerier satt inn i en sammenheng med norsk middelaldermaleri.²⁶ Forskeren omtaler Marias kroningsscene og vektlegger Marias likeverdige rolle vis-à-vis Kristus, ved at de sitter sammen på en

²³ Anker, ”Norske kalkmalerier”, 22.

²⁴ ”Omkring Tanum kirkes gjenåpning”, i *Menighetsbladet for Vestre Bærum. Helg og hverdag*, Nr. 4, april 1972, 11.

²⁵ Sigrid Christie, ”Dekor og inventar”, i *Tanum kirke 850 år*, red. Inger-Lise Finstad, Eystein Freuchen, Jorunn Teigen, (brosjyre, upaginert, 1996)

²⁶ Anne Wichstrøm, ”Høymiddelalderen”, 44.

trone, og at han bekroner henne. Dette referer til idealet om den høviske kjærligheten som manifesterer seg i et himmelsk bryllup, hvorfra hennes makt defineres utøvd med barmhjertighet.

Generelle forskningsresultater

En del forskningsarbeider om middelalderens malerkunst vil her bli kort skissert selv om de ikke omtaler kalkmaleriene i Tanum kirke. Dette gjøres fordi disse bidragene er av betydning for det generelle forskningsarbeidet som er gjort om malerkunsten i middelalderen i Norge.

Dokumentasjonen om Norges malerkunst i middelalderen bringer Harry Fett på banen. To av hans mange bøker, *Norges malerkunst i middelalderen* fra 1917 og *En bygdekirke* fra 1947, setter malerkunsten i Norge inn i en tradisjon om kunsten og dens utvikling. Ingenting er skrevet om Tanum i de ovennevnte bøker, men Fetts definering og vurdering av malerkunsten i middelalderen ut fra stilistiske kriterier, mulige påvirkningsveier, dynastipolitikk og betraktninger om kunst, anser jeg som en viktig informasjon på et generelt grunnlag også for Tanum.²⁷ I boken *En Bygdekirke* redegjør Fett blant annet for kalkmaleriene i Nes kirke, viet Peter og Paulus, i Sauherad kommune i Telemark. Kirken lå den gangen under Oslo stift. Fett mener at maleriene - som inneholder historier om Simon Magus, Peter og Paulus, og apsisdekorasjoner med en korsfestelse (mot vest), en dommedagsscene (i hvelvtaket), og en kroningsscene (mot øst) - kan ha blitt utført av klosterbrødre fra Oslo. Her nevner han spesielt dominikanerne og fransiskanere, men antyder at maleriene har sterke konnotasjoner til hva Fett definerer som en fransiskanermystikk og referer Salomos høysang når han omtaler kirkens kroningsscene.²⁸ Fett mener at det var storfolk som bodde på Nestangen, hvor kirken var plassert, og at gårdens folk kan ha hatt relasjoner til Oslos hoff og bispesete. Malerkunsten i Norge blir av Fett definert etter tre geografiske områder (Bergen, Oslo, Nidaros) og satt inn i en europeisk kontekst.

²⁷ Harry Fett, *Norges malerkunst i middelalderen* (Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1917) og : Harry Fett, *En bygdekirke* (Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1941).

²⁸ Ibid., 48, 58, 61.

Erik Dæhlins hovedoppgave: *En studie over Norsk monumentalmaleri fra middelalderen* fra 1956 bringer oss over i en annen fase innenfor forskningen på middelaldermaleriet.²⁹ Dæhlin behandler monumentalmaleriet og analyserer det ved stil og ikonografi. Østlandets monumentalmalerier fra midten av 1200-tallet og frem til 1350 defineres som *den eldre østlandsgruppe* (Torpo og Telemarksgruppen). *Den yngre østlandsgruppe* består av maleriene fra Ål, Vang og Vestre Slidre med *Nesmaleriene* som en undergruppe. Videre tar han for seg *vestlandsk monumentalmaleri* før 1350 samt *kalkmaleriene* i Alstadhaug kirke i Nordland og Skogn kirke i Nord Trøndelag. Hovedoppgaven blir avsluttet med *senmiddelalderens monumentalmalerier* i Norge. Kunstuttrykket rundt 1300-tallet definerer han med en holdning av *religiøs mystikk*, at mennesket strever etter en forening med det guddommelige i en *unio mystica*.³⁰ Stilen på Nesmaleriene mener han er vesensforskjellig fra 1300-tallets kunst i England og Frankrike. Ifølge Dæhlin har denne stilen sin opprinnelse i Tyskland og finner gjenklang i kunsten blant annet i Sverige.³¹

Nest siste verk i denne sammenheng har tittelen: *Middelalderens bilder. Utsmykningen av koret i Ål*. Det er fra 1996 og omhandler et magister - og hovedfagsseminars studiearbeid av Åltakets utsmykning.³² Tidsepoken for utsmykningene er satt til ca 1300-tallet, og motiv samt innhold dreier seg om hendelser fra jordens skapelse til dommedag, og fødsel, død og oppstandelse. Signe Horn Fuglesang var leder for seminaret og er hovedforfatter av boken.

Det siste verket som jeg vil nevne, er et trebindsverk fra 2004 med hovedtittel; *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350*.³³ Bind 1 i serien handler om periodens kunstnere, periodestilen og dens ikonografi. Bind 2 omhandler materialer og teknikker, mens det tredje bindet tar for seg illustrasjoner og tegninger av allerede omtalte kunstverk. Jeg anvender i oppgaven bind 1 og 3.

²⁹ Erik Dæhlin, "En studie over norsk monumentalmaleri fra middelalderen", Hovedoppgave (Universitetet i Oslo, 1956).

³⁰ Ibid., 106.

³¹ Ibid., 107.

³² Fuglesang, *Middelalderens bilder*, 1996.

³³ Erla B. Hohler, Nigel J. Morgan, Anne Wichstrøm, *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350: Volume 1: Artists, Styles and Iconography*, (London og Oslo: Archetype Publications Ltd in association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo, 2004).

Unn Plather, *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350: Volume 3: Illustrations and Drawings*, (London og Oslo: Archetype Publications Ltd in association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo, 2004).

Kalkmaleriene i Tanum kirke, Bærum kommune, ca. 1300.

Tanum kirke, en skisse

Tanum kirke ble antagelig reist en gang på 1100-tallet. Dendrokronologisk testede takstoler tilsier at kirken er reist ca. 1130-1140.³⁴ Dens kirkelige tilhørighet var Oslo stift, og kirken var referert til som en sognekirke sammen med Haslum kirke. I middelalderen hadde kirken egen prest og prestegården het Bjerke.³⁵ At kirken er reist som en steinkirke tyder på, ifølge Storsletten, at Tanum har vært et rikt og sentralt sogn.³⁶ Tanum *sogn* er nevnt første gang i forbindelse med et gavebrev for Hovedøya kloster hvor 12 øresbol fra gårdene Døli i Nannestad og Holo i Tanum.³⁷ Tanum kirke, ifølge Anders Bugge, er uttrykkelig nevnt ved et gårdssalg registrert 10. mai 1324, hvor en del av gården Gatu i Tanum kirkesogn (*Tuneims kirkiu sokn*) ble solgt til *Nicolaialteret i Hallvards kirke i Oslo*.³⁸ Kirken ble utvidet i 1722, da skipet ble forlenget med ca. 8 meter vestover, buen inn til koret ble utvidet og veggen fikk et kalklag etter skader påført ved buens utvidelse. Kirken, som ble viet til Maria den 9. mars, (år?) lå langs en pilegrimsvei både sydfra og østfra, og er en *lovekirke*.³⁹

Kirkens opprinnelige innvendige dekor var et enkelt pusslag av kalk som ifølge Hauglid

³⁴ Ola Storsletten, "Historien om Tanum", i *Tanum kirke 850 år*, red. Inger-Lise Finstad, Eystein Freuchen, Jorunn Teigen, (brosjyre :1996) .

³⁵ Christie, *Norges kirker*, 349. Videre forteller Christie blant annet at Tanum kirke ble viet Sta. Maria 9. mars (RB), at den var en lovekirke, at ved kirkegårdens nordvestre hjørne ligger en brudestein, som brudesvennene løftet bruden opp på når hun skulle ride hjem fra kirken.

³⁶ Storsletten, "Historien om Tanum".

³⁷ Referat fra e-mail mottatt fra Riksarkivet 20.02.2007. ref 2007/4042 GUPE. "[...] Tanum *sogn* er første gang nevnt i et tapt, men registrert brev fra 1323. Omtale av brevet finnes i RN IV nr. 258. Sognet er videre nevnt i RN IV nr. 285 (1324), bind V nr. 1031 (1348), bind VI nr. 488 (1358), nr 579 (1359), nr. 1051 (1365) og i bind VII nr. 1504 (1389). Tanum kirke er første gang nevnt i *Biskop Eysteins jordebok*: (EJ) utgitt av H.J. Huitfeldt, 1879. Jordeboka er et register over kirkelig jordeiendom i Oslo bispedømme på 1390-tallet".

³⁸ Anders Bugge, "Tanum kirke i vestre Bærum" i *Årsberetning 1915 for Foreningen til norske Fortidsminnesmærkers bavaring*, 1-46, 2. Bugge nevner at dette er første gang at kirken uttrykkelig er nevnt ved et gårdssalg. Hvorvidt Tanum som sogn (*Tuneims kirkiu sokn*, - se over) er å sammenlignes med selve Tanum kirke, er et oppdrag som ligger utenfor denne oppgavens rammeverk.

³⁹ Hauglid, *Tanum kirke*, 1, Om at kirken er viet Maria 9. mars muligens i året 1146. At kirken har blitt innviet i 1146 har jeg ikke funnet noen bekræftelse på. Om en mulig vielse i året 1146; se Ola Storsletten, "Historien om Tanum". Om Lovekirke; Ifølge en magistergradsavhandling i folkeminnevitenskap av Anne Eriksen, kommer det frem at Tanum kirke har vært en lovekirke. Lovekirker blir av Eriksen definert etter en ordning med å gi gaver til kirken, som for Tanums del var å gi gaver i form av lys til beste for fødende kvinner. (Anne Eriksen, "Lovekirker i Norge etter reformasjonen", Magistergradsavhandling (Oslo: UiO, 1956), 106,109.

ble kostet på i form av slamming, hovedsakelig i horisontale strøk. Rundt 1300 blir det påført et tynt pusslag på de opprinnelige lag, hvorpå kalkmalerier blir dekorert på østveggen, i alternisjen, og på sydveggens østligste del.⁴⁰ På samme pusslag som kalkmaleriene, ved nisjens høyre side på sydveggen, finner man inskripsjonen AVE MARIA, innrisset i sort (ill. 20).⁴¹ Ifølge Lars Kr. Hauglid består kalkmaleriene av følgende farger: rødt (i hoveddekoren er pigmentene Blyrødt, Sinober og rød Jernoksyd), blått (Azuritt), grønt (kobberpigment, kanskje verdigris), trekullsort og hvitt (kalk).⁴² Kalkmaleriene kan ha blitt opptegnet med en gulaktig rødfarge.⁴³ I medaljongene (kapitélene) er sort blandet med vann, som har gitt en blågrå fargenyanse.⁴⁴ Om fargene i kalkmaleriene vil jeg forholde meg til Hauglids definisjoner fra restaureringsarbeidet, der hvor jeg selv ikke kan definere fargen.⁴⁵

Beskrivelse av kalkmaleriene

Kalkmaleriene vil bli beskrevet i den grad det er mulig da billedscenene er fragmenterte. Jeg beskriver først, fra venstre mot høyre sett fra betrakterens ståsted, triumfveggen tre monumentale billedscener i øvre sone. Deretter beskrives nisjens seks mindre scener, aksialt plassert under kroningsscenen (ill. 21). I dag fremstår billedscenenes farger hovedsakelig av rødt og grønt i varierende nyanser, og en blåfarge dekker fondveggen i kroningsscenen. Omrisslinjer og konturlinjer er i sort (Se ill. 1 og 2 for oversiktsbilde av Tanums triumfvegg med kalkmalerier).

Venstre billedscene

Venstre billedscene består av et dominerende, illusjonistisk fremstilt tempel, hvis tak har

⁴⁰ Hauglid, *Tanum kirke*, 3.

⁴¹ Ibid., Det har vist seg at det lå 6 kalklag over kalkmaleriene når de ble avdekket under en restaurering i 1971-1973. Man har også undersøkt koret for mulige figurale dekorscener, men ingen ting er funnet så langt.

⁴² Ibid., 26. Analyseresultatene ble foretatt ifølge Hauglid, av Jon Andresen i samarbeide med kjemiker Unn Plather og viser hovedpigmentene.

⁴³ Ibid., 12,13.

⁴⁴ Ibid., 27.

⁴⁵ Det skal også legges til at en del av dekoren på triumfveggen ble skadet eller gikk tapt under en utvidelse av korbuen som ble gjort i 1722. Se Hauglid, *Tanum kirke*, 8. Christie nevner at det antagelig har vært en rundbuet korbue på triumfveggen fra kirkens opprinnelig byggetid, (men som altså ble utvidet rundt 1722). Se Christie, *Norges kirker*, Akershus 2, 350.

form som en spissgavl. Spissgavlens bjelkelag er ornamentert med grener og bladverk (ill. 3).⁴⁶ Tempelformens høyre sidevegg er illusjonistisk fremstilt som en søyle med en nesten fullført dekorlinje i sort og innvendig ornamentert i en rust rød farge. Søylen er uten base, kapitél, inndeling eller ornamentering utover den langsgående rust røde fargen. Venstre sides spissgavl har ingen illusjonistiske detaljer av en søyle eller en vegg. Tempelets indre kropp under spissgavlen fremstiller seks illusjonistiske arkitektoniske elementer i form av rundkirker/tårn, en i apeks og to på venstre side og tre på høyre side. Høyre sides tre rundkirker/tårn fremkommer i en perspektivisk forskyvning, mens dette elementet mangler på venstresidens arkitektoniske former. Takprofilen/tårnkappen på rundkirkene er bølgeformet og prydes i topp med et kuleformet element. Vinduene i rundkirkene (?) er enten er runde, eller høye og smale. Dekorfargene er røde og sorte med sorte konturlinjer. Spissgavlens bjelkelag har ornamenter i form av voksende grener med bladverk. Hver gren splittes til tre mindre grener med bladverk (blomst?) ytterst på grenene. Bladverket alternerer med tre, fem og tre fliker i bladformene. Bladverket alternerer også regelmessig med en grønn og rød dekorfarge (ill.4, ill. 7). Et ornament på tempelets tak består av en hovedgren formet som en bue, som holdes sammen av en vulst fra utskytningsstedet, spres videre som fire grener med bladverk som de øvrige i billedscenen. Bladene har regelordnede tre og fem fliker. De to nederste grenene har tre fliker hver, de to neste fem fliker hver og bladet i apeks har tre fliker. Ornametets indre form har et blad med fem fliker. Venstre scene mangler fullstendig figurelementer.⁴⁷

Korsfestelsesscenen

Neste billedfremstilling langs den horisontale linjen er en korsfestelsesscene med Maria og apostelen Johannes stående på hver sin side av korsstammen, Maria til venstre og Johannes til høyre (ill. 5). Korsfestelsesscenen har ingen overliggende spissgavl. Over korsets armer sees en sol på venstre side, aksialt plassert over Maria, og en liggende månesigd på høyre side, aksialt plassert over Johannes. Solen bevrer med ni stråler. Månesigdens indre form er

⁴⁶ Hauglid, *Tanum kirke*, 10. Ifølge Hauglid er dette krabber.

⁴⁷ Om mangel på figurelementer, se Hauglid, *Tanum kirke*, 10. Hauglid finner det underlig at man ikke har funnet noe dekor i denne scenen all den tid pusset som ble undersøkt ikke viste noen skader. Anker, "Norske kalkmalerier", 18, refererer til en bue under gavlen i venstre billedfelt, at den ikke er identisk med den på høyre side. Undertegnede kan ikke se denne buen i dag. Jeg har prøvd å se på egne fotografier om denne billedscenen kan synes på denne måten, men jeg har ikke funnet noen spor av figurer eller andre elementer utover det jeg har beskrevet.

”tykkmaget”. Ingen farge er tilsatt solen og månen, de er risset opp med en jevn sort konturlinje. Korset er enkelt, men monumentalt formet, malt i tre farger i jevnstore striper og dominerer sentralt på triumfveggen midtre sone over korbuen. Midtstripen har hvit veggfarge. På hver side av midtstripen er det en stripe i en grønnlig farge, mens den ytterste stripen er brunrød. Korsformen har en sort konturlinje. Korset har tre jevnstore armer med store kalkformer som kapitél. Kapitélene er ornamentert med to hulkillister ytterst på kalkene.⁴⁸ Kalkenes utvendige kroppslinje har en rød ornamentering lik korsets røde farge. Innvendig har kalkenes kropp en ornamentering av tre runde former i ulik størrelse. Disse formene finner gjenklang i kalkens utvendige bunnlinje som *en* rund form på hver side av korsarmen (oblatformer?). Fargene i kalk og hulkillist er blå og lys grå.

Kristus henger i en dyp bue. Det bøyde hodet er vendt mot hans høyre skulder, og man kan ane deler av en sirkel rundt hans hode. Ifølge Hauglid er karnasjonsfargen holdt i samme tone som veggen, ”[...] men på legemets venstre side er det antydning til rødt, muligens blodspor [...] blodspor etter naglen tydelig kom frem på Kristi hånd”.⁴⁹ Kristi hender er relativt store, stiliserte og frontalt fremstilt med synlige naglespor. Hans lendeklede er omfangsrikt og blåfarget (azuritt).⁵⁰

Maria og Johannes

Under korsarmene er Maria og apostelen Johannes fremstilt. Figurene er fragmenterte og detaljene er visket ut. Begge figurene er prydet med en glorie som kan være ornamentert. Dette er relativt tydelig å se i Marias glorie (ill. 5, ill. 6).⁵¹ Marias ansikt er ikke lesbart, men ifølge Hauglid var hennes karnasjonsfarge lik veggens og hennes kinn var besmykket med røde roser i en sinober farge. Hennes hofteparti er skjøvet frem (ill. 6). Nedre del av

⁴⁸ Hva jeg definerer som kalkformer defineres av Hauglid som medaljonger. Se Hauglid, *Tanum kirke*, 10, mens Anker bruker betegnelsen kalkformer. Se Anker, ”Norske kalkmalerier”, 16. Jeg er enig med Anker at formen defineres som kalker. For øvrig finnes samme type kalkform som et dåpskar i kalkmaleriene i Nes kirke, Sauherad kommune. Se Harry Fett, *En bygdekirke*, 43.

⁴⁹ Hauglid, *Tanum kirke*, 9.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ellers ad glorieform; Samme type glorie med samme ornamentering er funnet i takmaleriene (kalk) i St. Peters katedral i byen Schleswig. Denne byen hadde et større fransiskansk klostersonn fra ca. 1230. Klostersonnens kapittelhus er i dag brukt for bykontor for byen Schleswig, men eventuelle kalkmalerier er tapt, veggene er i dag hvitkalket. Byen Schleswig, sammen med blant annet Ribe, ble et stoppested og en gjennomgangsport for munker under vandring og etablering av egne klostersonn i middelalderen. Denne veien var også del av en pilegrimsrute til og fra Norden i middelalderen.

hennes kledebon faller i tydelige konturlinjer og gir uttrykk for bevegelse. Det som sees av farger på kledebonet er i blågrønt.

Apostelen Johannes` legemsform fremstår som slank (ill. 5). Øynene er lesbare, det samme er de høyt plasserte, mykt buede brynene, farget i rødbrune toner. Øyeeplet er synlig hvit, og irisen er sterk blå. Hans hode og glorie er relativt store i forhold til kroppens form og sirkelen rundt glorien er jevnt rund. Johannes bærer muligens en kappe over en tunika, og fargene i klærne er nesten visket ut. Hans skulderparti er relativt smalt og tydelig skrånende nedover og møter bladverket i kroningsscenens elementer ved hans venstre skulder til høyre for betrakter. Fragmentene i disse to billedscener kolliderer.⁵²

Kroningsscenen

Kroningsscenen er inndelt i tre registre (ill. 7). Øverste register viser en tempelform med spissgavltak (lik venstre billedscenes) uten bærende søyler. Det midtre register har en baldakin/himmelbue som bærer en midtstilt rundkirke og to sideordnede langkirker (tårn?). Dette registeret bæres av to søyler/tårn med hatteformede kapiteler. Det tredje registeret fremstiller selve kroningen. Utover dette finnes et ledd av dekorativ karakter: to dekorborder på hver side av både kroningsscenen og dekorscenene i nisjeområdet omrammer og beskytter både kroningsscenen og nisjen, som er plassert aksialt under kroningsscenen (ill. 10). Alle registre i kroningsscenen bindes sammen av en blå bakgrunnsfarge, og med de arkitektoniske ledd i sine tredelte registre gir dette dybde i bildet. Dette illusjonistiske grep setter selve ektepaktens to skikkelser, Kristus og Maria, i et relieff fremover i sonen og aksentuerer deres fremtredende posisjon i handlingen. Kroningsscenens spissgavl har bladornamenter lik venstre billedscenes spissgavl. Antallet av bladformer er av samme karakter som venstre billedscene, men i kroningsscenen fremkommer et ekstra blad på spissgavltaket, plassert direkte inn mot Johannes og dette

⁵² Det kan virke som om kunstneren har hatt dårlig tid med oppmålingen av hele veggen før det dekorative arbeidet har begynt. Eller hva er det som gjør at forholdstallet, de proporsjonale størrelser på inndelingen av de tre scener er noe mangelfulle? Betyr dette at kalkmaleriene ble påført over flere perioder? Har man forandret på et skjema, eller har noe skjedd som har forrykket balansen i billedsonene? Ifølge Hauglid, *Tanum kirke*, 13, leser jeg: "[...]ved tårnet til venstre for Maria, kan man tydelig se en rød opptegning under som en første skisse. En viss avvikelse har skjedd, som ikke stemmer med den ferdige dekoren, det ferdigmalte tårnet er flyttet noe lenger til venstre for Maria. Skisse-tegningen følger også buen som går mellom tårnene og danner baldakin over figurene".

medfører at figuren og bladverket kolliderer (se over). Spissgavlformen er ornamentert med en stilisert markørlinje i sort. (venstre spissgavl har antydning til en lignende markørlinje). Markørlinjen er ført videre opp langs grenen som holder bladene og anført som tre vekstfolder på gavlbjelken. Baldakinens bue, himmelbuen, er preget av en fargeutglidning, men fargene er holdt i rødt og grønt, og konturlinjene er sorte. Under baldakinen sitter Maria og Kristus syntront på en pute med et diagonalformet sort mønster. Røde midtprikker er så vidt synlige på tronestolsputen, som strekker seg tvers over hele baldakinsonen fra tårnsøyle til tårnsøyle. Tronestolen er uten synlig ryggelement.

Maria

Maria synes godt i denne billedscenen, nærmere bestemt, hennes kropps øverste del fra midjen og opp. Hun sitter trekvart vendt mot Kristus og hodet er bøyd fremover (ill. 8. ill. 9). Hennes hodelinje er naturlig bøyd, halsen er slank og ansiktet er fremstilt som en ung kvinnes. Maria har røde roser i kinnene og mandelformede øyne. De relativt lange øyebrynene er noe sammenknyttet og er plassert høyt over øynene som gir henne et uttrykk av alvor. Marias hår er skjult med et hvitt hodelin, hvor det på venstre side fremkommer tre rysjer.⁵³ Over hodelinet bærer Maria en åpen *fleur-de-lys* krone.⁵⁴ Hennes hodelin forteller om hennes ekteskapelige status. Hvorvidt Maria blir kronet eller velsignet av Kristus, er et spørsmål av filosofisk karakter.⁵⁵ Marias attityde og holdning har karakter av ynne, ydmykhet og alvor.⁵⁶ Maria er muligens antrukket i en tunika med en rund halsåpning samt

⁵³ Om det er tre rysjer på dette hodelin er usikkert. De synes relativt godt, og generelt er rysjer av denne typen av bysantinsk karakter. Men rysjene kan også ganske enkelt skyldes fargeutglidninger under restaurering.

⁵⁴ For en stilistisk sammenligning med Marias krone, så finner jeg at fremstillinger av Marias kroneform i samtidige norske frontaler har en mer bladformet utgave.

⁵⁵ Om Maria i Tanum *er* eller *har blitt* kronet blir muligens et filosofisk spørsmål, men for en sammenligningsskyld med S. Maria in Trastevere, (ca 1140) så sitter Maria i den kirken frontalt med en attityde av å være kronet. Kristus sin hånd holder om Marias høyre skulder, et angivelig tegn på hennes ektestatus, hvis man anvender Salomos høysang 2:6 som et utgangspunkt. I S. Maria Maggiore (ca 1290) med samme kroningsmotiv, sitter Maria trekvart bøyd mot Kristus, som holder sin hånd mot Marias krone, m.a.o., tolkningen kan være at hun blir kronet eller velsignet. Lasse Hodne i *The Images of the Church*, 143, forteller at motivets ikonografi i disse to kirkene (S. Maria in Trastevere og S. Maria Maggiore), så er ikonografien i S. Maria in Trastevere et tidlig uttrykk av samme tema, mens det man finner i S. Maria Maggiore, er et senere uttrykk over samme tema. (Sistnevnte er nær Tanums i tid.) Norske alterfrontaler med kroningsscenar viser i de fleste tilfeller at Kristus retter sine hender/holder sine hender mot Maria/hennes krone. (Eks. Bø ca 1300-1325 og Volbu ca 1275-1300).

⁵⁶ Generelt kan man si at middelalderens fysiognomier generelt er stereotype og standardiserte. Vanskelig er det å tolke noe rent personlig uttrykk og nyanser. Men igjen henledes oppmerksomheten til buelinjen i

en kappe.⁵⁷ Marias kledebon faller bredt nedover, og der fargene synes er det elementer av grønt og rustrødt.

Kristus

Kristus er frontalt plassert på tronestolen (ill. 9). Hans figurform er større enn Marias, men detaljene er utydelige. Kappen over en eventuell tunika *kan* ha en spenne sentralt plassert ved halsområdet. Det som sees er en dyp bue i øvre sone av bryststykket. Bryststykkets kanter er i grønne toner og en sort konturlinje synes ved midjen. Til tross for hans rette figurform, ser overkroppens skulderlinje ut til å være sunket. Det kan anes en håndform/arm *mot* Marias hode, men dette er et usikkert element.⁵⁸ Kroppens nedre del er dekket av grønnfargede kledebon som faller i myke folder, muligens med en dekorkant ned mot føttene. Hans angivelige krone er ikke mulig å se. Det *kan* være en kantbordavslutning på både Marias og Kristi kledebon, men dette kan skyldes en fargeutglidning under en restaurering.⁵⁹

Det aksiale ledd, nisjens dekorscener og et alter

Nisjen befinner seg på triumfveggen nedre område, i det sydlige hjørne, hvor nisjens bue og topplinje treffer kroningsscenens nedre register (ill. 10, ill. 11).⁶⁰

Nisjen består av seks dekorscener. En i apeks, en i fondvegg og to på hver bueside. De forskjellige scenene i buen er adskilt av en sikkakkbord med alternerende innrykk av kløverbladsformer og er konturert i sort. Fargene er de samme røde og grønne som man

→Marias hodelinje. Den virker personlig uttrykt med sin myke linje, og kan ha relasjoner til den symbolske handling hun deltar i.

⁵⁷ Det er flere linjer i Marias figur. Hva som er tidsriktig er vel at hun har en langermet tunika, og en kjortel med kappe over holdt sammen av en spenne. Men linjene er for svake til sikkert å definere hva Marias antrekk er.

⁵⁸ Hauglid, *Tanum kirke*, 12, mener at man (under arbeidet med restaureringen i 1971-1973), kunne se antydning til en hånd fra Kristusfiguren mot Maria.

⁵⁹ Det skal også ha vært synlig en engel til venstre for Maria-hodet raskt etter at restaureringen av kalkmaleriene ble ferdig. Denne engelen er ikke synlig for meg. Hvis det er en kantbord på Kristus sin kledning vil den indre kledning i så fall ha definisjon av en dalmatica.

⁶⁰ Hauglid, *Tanum kirke*, 14. Hauglid antyder at dette kan ha vært et korsalter. Nisjen måler 2,2 meter i høyde, 1,3 meter i bredde og dybden er på 0,7 meter. Nisjen har utsparring på veggens nedre del, som ifølge Hauglid kan være ment å anvendes for figurer. Det skal legges til at beskrivelsen av scenene fremstilt i denne nisjen, er svært fragmentariske. Således vil mye av beskrivelsene bli underbygget av hva som er beskrevet i arbeidet fra Hauglid, *Tanum kirke*, og Anker, "Norske kalkmalerier".

finner i de øvrige billedscenene. Billedscenene er svært fragmenterte. Alternisjen har i dag et krusifiks og en Mariafigur montert på fondveggen. I fondveggens øverste sone er det tegnet en dobbel konturlinje i sort, med samme bredde mellom linjene som bjelkelaget i spissgavlene.

Nisjens fondvegg

Fondveggen er flekkvis dekorert i røde, grønne, sorte og blå farger, som muligens er ment å indikere regnbuens farger (ill. 12).⁶¹ På denne veggen kan det spores svake silhuetter etter en korsfestelsesscene med Maria og Johannes, angivelig fra den tiden da kalkmaleriene ble oppført. Over korsarmene på venstre side sees en sol konturert i sort med ni armer av samme type som triumfveggens korsfestelsesscene. Denne gangen har solen fått inntegnet en nese, munn og øyne. Over korsarmene på høyre side sees en liggende månesigd konturert i sort av samme type som på triumfveggen. I fondveggens nederste del er det malt en dekorert pute tilsvarende puten Kristus og Maria sitter på i kroningsscenen over. Førstnevnte pute er ca. 30 centimeter høy og rekker nesten fra buevegg til buevegg.

En verdensdommer

I nisjens hvelvtopp sitter Kristus som verdensdommer plassert i en diamantformet mandorla. Han sitter på en turkisfarget himmelbue og med et tveegget, kuleornamentert sverd i munnen (ill. 15). Noe mer enn dette er det ikke mulig å tyde i billedscenen.

Venstre nisjeveggs to billedfremstillinger

Nederste scene i nisjens venstre buevegg er antagelig en *korsbæringsscene* da konturene avet kors så vidt er synlig her (ill. 13).⁶² Det kan også sees en hånd eller en arm på et

⁶¹ Hauglid, *Tanum kirke*, 14. Hauglid mener dekoren i nisjen har sammenheng med dekoren av skipets østvegg.

⁶² Ibid., 14, peker på mulighetene for en *korsbæringsscene*, og mener også å se spor av hoder konturert i rødt. Anker, "Norske kalkmalerier", 20, peker også på muligheten for *korsbæringsscene*. Hun refererer til korset,

eventuelt kors. Øverste scene på denne bueveggen er det ikke mulig å lese, men det som så vidt synes i dag, er en stående hjelkestolpe og deler av en figur (ill. 14). Ifølge Anker, kan denne scenen være en *hudflettingsscene*.

Bueveggen høyre side, to billedscener

I likhet med nisjens venstre side, er det to billedfremstillinger på nisjens høyre side med samme type border mellom billedscenene. Nederst ser vi en *dødsrikescene*, mens scenen over er vanskelig å tyde da bare streker og linjer synes i dette billedfeltet (ill. 16). Anker antyder at dette kan være en *Kristi oppstandelsesscene*, da det er vanlig å sammenstille en slik scene med en dødsrikescene.⁶³

Dødsrikescenen

Denne billedscenen er den best bevarte scenen i nisjen (ill. 17). Kristus og en kvinne står foran et stort dragehode hvor ett ansikt tydelig sees i dragehodets munnhule. Kristifiguren og kvinnefiguren overlapper hverandre. Kvinnen (Maria, engel eller ecclesia?) befinner seg bakerst i billedfeltets venstre del. Hodet er tildekket av et stort, fyldig hodelin eller slør. Kvinnefiguren *kan* ha to kledeboner på seg. Halsutringningen viser dekoren enten på en drakt (tunika) og en underkjole eller overkjole. Ansiktstrekkene samt kvinnens hals er tydelig, rent og enkelt tegnet opp. Konturlinjene er i sort, mens øyne, øyenbryn, neselinje og munn er streket opp i rødt. Øynene er ganske store og vidåpne. Øyebrynene er mykt buet, nedre øyelinje rettlinjet og munnen er meget liten.

Kristus har en svært dominerende glorie rundt hodet med antydninger til ornamentering i gloriefeltet. Figuren fremtrer svært stor og dominerende i billedfeltet. Kvinnefiguren er nesten like høy som Kristus, men har langt mindre dominans, holdning og karakter. Kristi blick er tydelig rettet mot helvetesgapet. Øynene er store, godt konturert i en nesten rund form, med store godt synlige øyeepler i hvitt med blå iris. Øyebrynene er rette og høyt plassert. Nesen er lang og buet nedover mot munnen. Munnen er mindre tydelig, men

→nevner at hun ser et stort grønt kors plassert diagonalt i bildet. Hun mener det er en mulighet for at scenen over kan være en *hudflettingsscene*, siden hun kan se antydninger til et hode i sentrum mot en søyle.

⁶³ Anker, "Norske kalkmalerier", 20, 21.

virker liten. Ansiktets detaljer er rødlig konturert. Kristi glorie og legemlig figur fremstår i et større format enn de andre figurene jeg ser i kalkmaleriene. Det er mulig å lese noe på hans høyre skulderparti mellom halsregionen og den store gloriekanten (halsempyreum?). Et par hesteben trekkes fra dødsrikescenen inn til et felt under denne scenen, som delvis er adskilt fra dødsrikescenen med en tynn skillelinje (ill. 19).

I helvetesgapets munnhule kan det skimtes et ansikt som er naturtro modellert - Adam (ill. 18). Øyeeplet er hvitt med en tydelig blå iris, mens øyne, nese, munn ellers er konturert i rødt. Munnen har en naturlig form og størrelse. Adams blick er vendt mot Kristus på utsiden av gapet. Hodelinjens farge fremstår som blå, en farge som gjenstas i en beskåret og kantet kronebekledning dekorert med ornamenter. Selve helvetesgapet er stort og tydelig modellert med sorte konturlinjer i alle detaljer som tenner, øyne, rynker og skygger. Øvrige farger i helvetesgapet ser ut til å være i røde toner.

Bladornamentikk, kroningsscenens nedre del, nisjeområdet

Et komposisjonsmessig virkemiddel, som består av to store og to mindre dekorborder, har blitt påført områdene rundt nedre del av kroningsscenen, samt nisjens scener på hver sin side (ill. 10, ill. 11, ill. 16). På grunn av en utvidelse av korbuen i 1722 mangler store deler av bordene på venstre side. Bordene på venstre side har ingen naturlig avslutning der de ender i dag, sammenlignet med dekorbordene på nisjens og kroningsscenens høyre side. Sistnevnte strekker seg lenger opp, og har en toppavslutning med en rundkirke øverst. Det er fristende å tro at begge border ville ha hatt samme høyde. Kanskje har venstre sides border også hatt en ornamentering med en kirke, slik høyre sides ornamentbord har?

Beskrivelsens sammendrag

Komposisjonsmessig er kalkmaleriene holdt i en logisk orden. Billedscenene i øvre sone på triumfveggen er holdt innenfor sine arkitekturelementer, klart avgrenset fra hverandre.⁶⁴ Pasjonsmotiver, farger, tallorden og alternering av enkelte ledd i bladornamentikken repeteres. Dette gjelder også den illusjonistiske tempelformen, søyleformene,

⁶⁴ Dette stemmer bortsett fra kollisjonsmomentet mellom Johannes i korsfestelsesscenen og spissgavlens blad på bjelkelaget i kroningsscenen, noe jeg mener skyldes oppmålingsproblemer av en eller annen art.

arkitekturelementene og baldakinbuen. De er selvstendige scener og har samtidig kommuniserende funksjon gjennom likheter i symbolikken. Søyleformene på hver side av den lave tronestolen i kroningsscenen utgjør et arkitektonisk element som beskytter og sammenholder motivet med Kristus og Maria. Spissgavlens bjelkelag har grener med bladverk og vekstledd der de vokser ut av bjelkelaget og gir assosiasjoner til et naturlig voksende tre. Skal dette kunne tolkes som en visuell fremstilling av livets tre, Bonaventuras *Lignum vitae*? Korset på triumfveggen gjentas som pendant i nisjens fondvegg, ett av flere pasjonsmotiver som er visuelt fremstilt i nisjens andre scener.

De menneskelige figurene, Maria og Kristus i korsfestelsesscenen, gir uttrykk for smerte og pasjon. Begge figurformene er bøyd under tyngden av å bære smerte. Marias hofteparti er skjøvet fremover, og Kristus, med sitt hode hvilende på høyre skulder tappes legemlig for blod. Maria og Johannes i denne scenen har blitt gitt samme type glorie med samme type ornamenter. Samme type ornament *kan* være gjentatt i glorieformen, som så vidt synes, på Kristi hode i dødsrikescenen. Glorieformen er større enn i de andre scenene, noe som kan indikere et verdiperspektiv. Som Lena Liepe formulerer det i sin artikkel om forholdet mellom figurformer og rommet de deltar i (*Body and Space in the Ølst Frontal*) så kan de være meningsbærende ved sine plasseringer i en billedsyklus der de inngår i en helhetlig sammenheng.⁶⁵ Viktig er selvsagt Maria i kroningsscenen. Fremtredende er hennes ydmyke holdning og attityde for selve handlingen hun deltar i. Maria i sin unge kvinneform og med sin *fleur-de-lys* formede krone, retter sitt noe alvorsfylte men ydmyke blick, ikke direkte mot Kristus, men mot *noe* som for betrakter ikke synes. Det er få ansiktsuttrykk i disse billedscenene, noe man generelt kan si er vanlig i middelalderens kunst. Men Marias blick, Kristi blick i dødsrikescenen, og Adams blick i dødsrikegapet artikulerer muligens et budskap for den rollen de fremtrer i. Dette blir faktorer av betydning for en meningsbærende funksjon. Figurene i Tanum har en rolig attityde. Det er ingen voldsomme gester å se. Maria er ydmyk som himmeldronning og Kristus i dødsrikescenen ser med et rolig blick på Adam som venter på å komme ut av dødsrikets gap og hulrom.

⁶⁵ Lena Liepe, "Body and Space in the Ølst Frontal". *Decorating the Lord's Table: On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, red. Søren Kaspersen and Erik Thunø 129-147 (Copenhagen S : Museum Tusculanum Press, 2006), 142.

Dekorborder er strukturelle vertikale elementer. Disse føres opp mot kroningsscenen og kan muligens betraktes som en *hortus conclusus* for kroningsscenen. Blåfargen og det tredelte registeret av fremstillingsformer aksentuerer holdninger mot både en perspektivisk fremstillingsform, samtidig som den reflekterer en holdning til symmetri og matematisk orden. Som Fett uttrykker det: "[...] en god og instruktiv maate å gi et indblikk i gotikens system ved sammenstilling av mennesker og arkitektur".⁶⁶ Meningsbærende for en tolkning er komposisjonens presisering og gjentakelse av enkelte elementer i billedscenene. Denne gjentakelsen gir betrakteren en forståelse av at de enkelte scener er deler av en overordnet mening.

Jeg skal i det kommende kapittelet se på Tanums kulturelle samtid. Det handler om, slik Cassirer mener, vanskelige definerbare determinanter som oppstår i en kulturell, åndelig og politisk kontekst. Denne konteksten og perspektivering har forhold til tre momenter: periodens stil, den høviske adferd og periodens åndelighet, som i sum kan danne en samtidsvev og kontekstuell bakgrunn for Tanums kalkmalerier.

Analysens bakteppe

Utgangspunktet for Tanums kalkmalerier ligger i en perspektivering av malingsutsmykningen i forhold til tre momenter: stil, høvisk adferd og periodens åndelighet. Kapitlet gir hovedsakelig et sammendrag over tidligere forskningsmateriale og avsluttes med et kort sammendrag. Hovedvekten i kapitlet legges på periodens åndelighet.

Det generelle bildet

Ifølge Fett begynte vår malerkunst i middelalderen under Håkon Håkonsson, kulturfyrsten i vårt land, og: "[...] var tydelig nok formulert i Kongespeilet, hvor vi ser hævdet, at majestæten ikke alene er kilden til al offentlig magt, men ogsaa oprindelsen til forfinet livsglæde og dannelse".⁶⁷ Fett argumenterer for at denne utbredte "ideelle utstrakte

⁶⁶ Fett, *Norges malerkunst i middelalderen*, 70.

⁶⁷ Ibid., 1.

mæcenatsvirksomhet” fra den norske og andre europeiske samtidsfyrster, var bunnet i en enevoldspolitik, som også gikk ut på å hevde en verdslig makt overfor kirken. Tanums kalkmalerier ble fullført en gang rundt 1300. De er malt etter Håkon Håkonsson død i 1263, men grunnlaget for kunst og kultur finner form i denne perioden hvor kunsten forandrer uttrykk og innhold fra det romanske hovedmotivet *Majestas Domini*, til et gotisk motiv med Marias himmelkroning, hvor både Kristus og Maria er syntront plassert på en himmeltrone.

Stilistisk hører periodens kunst i Norge mellom 1250 og 1350 til høygotikken.⁶⁸ Typiske hovedtrekk er en rundere og mer naturtro figurform, en vennligere attityde og holdning. Ifølge Wichstrøm hadde kunsten preg av intellektualitet med drag av idealisme, noe som utover 1250-tallet gikk over til en mer konvensjonell holdning, ofte med manierte trekk.⁶⁹ Den høviske kultur med sin attityde og sans for ynde introduserte en ny holdning innen maleriet. Slik Wichstrøm ser det, fremstår billedtypene med: ”[...] en melodisk raffinert linje, en festlig farge, det ekspressive, sans for det dekorative”.⁷⁰ Holdninger til en større form for realisme med en nærhet til følelser, en likhet med natur, planter og dyr samt en større likhet med den menneskelige fysiognomi, er hva maleriet søker å fremstille. Et menneske i en kirke møter sin lidende Kristus og Maria som om de var av samme substans som en selv. Den samme Maria og Kristus møter kjærlighetens sødme i kroningssener, blir hans brud, hans ektemake i nåden og foreningens kjærtegn. Slik blir de fremstilt i apsis, på triumfvegger, i kunsten i de store kirker i Europa og på norske alterfrontaler. Den visuelle retorikk forteller om en menneskeliggjøring av bibelens figurer. Det handler om å tydeliggjøre moral, synd, ydmykhet, nåde og kjærlighet. Utgangspunktet og opprinnelsen til den økende Mariakulten kommer med klosterbevegelsens forskjellige grupperinger samt fra ulike kirkemøter. Kunsten i kirker får motiver hvor Kristi pasjoner er lidelsesfullt fremstilt, et fenomen som utvikler seg i Europa fra midten av 1200-tallet. Dominikanerne og fransiskanerne er viktige premissleverandører, men jeg har i denne oppgaven valgt å fokusere på fransiskanerne og deres forståelse av Kristi lidelse, smerte og oppstandelse.

⁶⁸ Wichstrøm, ”Høymiddelalderen”, 47.

⁶⁹ Det skal poengteres at den stilmessige beskrivelsen her tar fatt i de mer innholdsmessige uttrykk snarere enn på stildrag i egentlig mening.

⁷⁰ Ibid.

Maria og Kristus syntont i en kroningsscene formidler nådens forkynnelse, slik de også *kan* være ment å fremstilles i Tanum kirke.

Jeg vil i denne oppgaven se på den fransiskanske orden som introduseres i Norge i tiden rundt Håkon Håkonsson. De norske konger tok vel imot disse ordensbrødrene, da de passet inn i en politikk mellom konge og kirke, en utvikling som løp parallelt i perioden.

Et annet aktuelt fenomen i tiden var riddervesenet. Fra Tyskland, Frankrike og England kommer denne kulturen inn i Danmark, Sverige og Norge. Med riddervesenets kodeks introduseres også den høviske kultur med riddersanger og hyllingsdikt, en arv som delvis kommer fra Frankrike, Tyskland og England. Dronning Eufemia av Norge, gift med kong Håkon V Magnusson i 1299, har sin slekt i de tyskdominerte områder, og introduserer nye strømninger til Norge. Ifølge Kaspersen, er det denne bakgrunnen som danner utgangspunkt for periodens kalkmalerier i Danmark.⁷¹ I Norge var riddervesenet beskjedent utviklet, slik Wichstrøm ser det, men den visuelle arven finner man muligens på norske alterfrontaler eksempelvis Nedstrynfrontalet, (ca. 1320-40).⁷²

Sist, men ikke minst, vil også dette kapitlet handle om samtidens holdning til begrepene ydmykhet, kjærlighet, nåde og frelsens vei, slik vi gjenfinner det i litterære tekster. Veien blir her et begrep som vi gjenfinner blant annet i Bonaventuras *breviarium*, *Itinerarium mentis in Deum*.

Grunnlaget for den teologiske tankeverden i middelalderen, dens verdensanskuelse, lå i hva skolastikken definerte som tankens mulighet til å utforme ideer. Dyd var en viden, den klare tanke stammet fra Gud, en intellektuell forståelse av at Altet kom fra Gud. Guds eksistens kunne logisk bevises gjennom kunnskap og visdom, *sapientia*. *Sapientia illuminat hominem*, mennesket ble opplyst gjennom tanken, og tanken ledet til troen, *credo ut intelligam*.⁷³ Det handlet også om det mystiske i tilværelsen, det som ikke nødvendigvis kunne bevises logisk gjennom konsepter og forutsetninger. Ifølge George Boas kan

⁷¹ Kaspersen, "Kalkmaleri og samfund 1241-1340/50", 113.

⁷² Wichstrøm, "Høymiddelalderen", 41, 39.

⁷³ Fett, *En bygdekirke*, 32.

middelaldermenneskets holdning til religion og filosofi uttrykkes på følgende måte: ”tro uten fornuft er blind, men fornuft uten tro er intet”.⁷⁴

Menneskets forhold til religion i middelalderen var mettet av symboler. Det var en teologi som hadde, ifølge Jan Schumacher, absorbert både historie, politikk og økonomi.⁷⁵

Samfunnet var ikke atskilt fra religion, myter og symboler. Den orden som var i tilværelsen hadde Gud skapt.⁷⁶ Man kom ifølge Lohfert Jørgensen, inn i kirken med et perspektivisk blikk mot apsis i en direkte uavbrutt linje mot Gud.⁷⁷ Eller som Thomas F. Mathews uttrykker det i boken *The Clash of Gods*, mot omegapunktet hvor håp og forventninger lå i det lovede land.⁷⁸

Tanummalerienes generelle stilmessige forutsetninger og sammenligningsmateriale. Det norske, engelske og danske bildet

Det som karakteriserer høygotikkens figurer i norske malerier i perioden 1250-1350 er, ifølge Wichstrøm, at figurene generelt har en lang og slank form, de har et lite hode, smale skuldre og livlinjen er høyt plassert.⁷⁹ Ansiktene utformes med en høy panne, trekkene er tett samlet, og øynene er ovalt formet som senere får en mer buet linje. Nesen kan ofte være lang, mens munnen har liten form, og kvinner har sjelden en hakelinje. Ansiktslinjene er for det meste tegnet med rosa og gulaktige farger, mens en sort konturlinje aksentuerer figurene. Da utvalget av ansiktsfigurer er få, kan det etter Wichstrøms syn være vanskelig å tolke disse hvis man ikke kjenner innholdet i bildet.⁸⁰ Kroppenes stillinger er ofte stereotype, fremstillinger av sittende figurer kan karakteriseres som ”utbrettede” da man i

⁷⁴ George Boas, *Saint Bonaventur. The Mind's Road to God*. (Upper Saddle River: Prentice Hall 1953), xviii. Boas anvender den latinske tekst i *Tria Opuscula*. 5. utgave. 1938, og bibelske sitater ble anvendt fra Douay bibelen.

⁷⁵ Jan Schumacher, ”Middelalder”, i *Norsk kirkehistorie*, Bernt T. Oftestad, Tarald Rasmussen og Jan Schumacher. 3. utg. 13-82 (Oslo: Universitetsforlaget AS, 2005), 53.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Hans Henrik Lofert Jørgensen, ”Åpenbarings retorikk: Middelalderens historiografi som reception og synskultur”, i *Tegn, symbol og tolkning : Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*, red. Gunnar Danbolt, Henning Laugerud & Lena Liepe, 137-154 (København: Museum Tusculanums Forlag, 2003), 146.

⁷⁸ Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003), 94.

⁷⁹ Wichstrøm, ”Høymiddelalderen”, 47. Følgende sammendrag er hentet fra Anne Wichstrøms artikkel ”Høymiddelalderen”.

⁸⁰ Ibid.

perioden ikke kjente til regler om forkortning.⁸¹ I Tanummaleriene kan teknikken sees i fremstillingen av Kristusfiguren i kroningsscenen. Vanlige former er figurenes buede kropper med svai samt fremskutt hofteparti. Draktene er enkle og tradisjonelle og består som regel av en vid kjortel med kappe over. Det er forskjell i menns og kvinners gevanter. Førstnevnte drakter er rikere og mer variert utstyrt. Kjolen kan ha belte i livet, og ermene er vanligvis formet i raglanfasong som smalner ved handleddet. Kappen virker massiv, og den henger enten løst over skuldrene eller sammenholdt med en spenne ved brystet. Fremstillingen av verdslige personer viser ofte ekstra utsmykning, slik som metallbeslåtte belter, brosjer samt pelsfôrede kapper. Kvinner er fremstilt i kjortel og kappe. Mot slutten av høygotikken får draktene en rundere, mer fyldig og posete samt naturtro form. Foldene er utformet ovalt med opptegnede sorte konturer. Miljøet rundt figurene er ofte fremstilt med få indikasjoner, men bylandskap forekommer. Billedfeltene er som regel malt i et rammesystem, og buer kan være båret av søyler eller pilarer.

Hvorledes kledebon og draperier er fremstilt, er ifølge Wichstrøm et kjennetegn på hvilken periode det er snakk om. Rundt 1250 er gevantene tegnet kantete og med smale linjer. Utviklingen henimot 1350 viser en vektlegging av større mengde tekstiler fremstilt i myke folder og drapert luftig rundt figurene. I tillegg ser vi bruk av fargemodellering for å oppnå en lys- og skyggevirkning.⁸² I kalkmaleriene ser det ut til at bakgrunnen er monokromatisk. Den blå fargen er den vanligste, men senere i perioden blir den hvite mer fremtredende. Større utsmykninger har en ornamentikk som i sitt utspring er romansk. De er symmetriske, stiliserte, har kringel- og flettemønstre og kan være svært dominerende i helheten. Felles for rammesystemene og deres ornamentikk er at de kan brytes av figurene ved at føtter og hender overskrider den malte billedkantens ramme. Malte rammer føres ikke alltid mot en yttergrense, men halveres som om de, ifølge Wichstrøm, fortsetter inn i kontinuum. Inn i en evighet som for utsmykker (donator) *kan* ha ment å være at bildene i seg selv ikke bare skulle være et bilde, men gi assosiasjoner til en himmel som fortalte om noe bedre i det lovede land.⁸³

⁸¹ Wichstrøm, "Høymiddelalderen", 48.

⁸² Ibid., 50.

⁸³ Ibid, 52.

Nigel J. Morgan beskriver stilens uttrykk i det norske maleriet på den tiden Tanums kalkmalerier ble malt.⁸⁴ Utvalget for en sammenligning for Morgan er de norske alterfrontalene malt i oljeteknikk ca. 1250-1350. I sin artikkel påpeker Morgan at mangelen på skriftelige kilder om det norske maleriet gjør det vanskelig å kunne gi en eksakt, og detaljert beskrivelse om disse malerienes tilblivelse både stilistisk og ikonografisk. Forskere har søkt etter likhetstrekk i det engelske og franske materialet fra samme periode. Morgan inndeler alterfrontalene og det relaterte norske materialet i to perioder, før 1300 og 1300-1350.

I perioden mellom 1250-1300 mener Morgan at figurformene karakteriseres ved høye og tynne figurer, de har manierte bøyde positurer. I tillegg fremstilles draktene med den brede foldestilen som Morgan finner uttrykt i Frankrike (ca. 1250) og England (ca. 1270-1290). Ifølge Morgan kom den nye stilen til Oslo i denne perioden, slik det kan sees i seglet til biskop Eyvind i Oslo (ca. 1295).⁸⁵ For perioden opp mot 1300-tallet finner Morgan at arkitektoniske elementer som grindverk (masverk) og trepass har kommet inn i det norske vokabularet. Elementene mener han kan spores i østvinduet i Stavanger katedralens kor og biskopsinngang, samt i den fransiskanske kirke i Bergen. Morgan påpeker at ornamenteringen med grindverk i denne perioden kan komme fra Bergensområdet, mest sannsynlig fra kongelige sirkler i hoffet rundt kongene Magnus Lagabøte og Eirik Magnusson. Han mener videre at figurstil, ikonografi og arkitektoniske elementer kan gi indikasjoner på at en kronologisk utvikling har gått fra 1250 og frem til 1300. Derimot finner han at stilistiske grupperinger etter 1300-tallet er vanskeligere å fastslå. Forskjellige malerteknikker samt spekteret av fargevalg mener han skriver seg fra flere kunstnere over forskjellige tidsperioder. Han nevner Nedstrynfrontalet (1300-1325) som et eksempel på hvordan nye arkitektoniske elementer, som kjølbuer, markerer en ny stil. Det mest

⁸⁴ Nigel J. Morgan, "Dating, styles and groupings", i *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350: Volume 1: Artists, Styles and Iconography*, Erla B. Hohler, Nigel J. Morgan and Anne Wichstrøm, (Archetype Publications Ltd. In association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo, 2004), 20-38.

⁸⁵ Om en ny stil for maleriet i Oslo området, se også Fett, *Norges malerkunst i middelalderen*, 157-159, og 177-191, hvor Fett omtaler hva han kaller Håkon den femtes Oslomaleri. I Fetts definisjoner preges maleriet av et bredere og fyldigere formspråk. Videre karakteristika er store rene flater rundt figurene i billedsonen, en klar og ren linjeføring rundt figurer, den sorte konturlinje, og det handler om en rik gotisk bueform, noe Fett mener bare forekommer i Oslokunsten. Den kunstneriske innflytelse på Oslomaleriet mener Fett kan komme fra det danske og det tyske området med innslag av svenske impulser, som blandes og tilpasses med Bergenskolen engelske og franske stiltrekk fra denne perioden. Disse stiltrekk mener Fett gjenfinnes i skulpturer, guldsmedkunst og i sigiller.

fremtredende trekk ved disse alterfrontalene er billedscenenes arkitektoniske rammeverk, og at denne periodens figurale karaktertrekk kan antydes ved en roligere attityde. Av øvrige felles stiltrekk antyder Morgan formen av en delikat linje, en elegant figurholdning og personlige karaktertrekk i ansiktene.

Fra øst i Norge nevner Morgan alterfrontalet fra Bø (1300-1325) som et eksempel på malerier fra perioden etter 1300. Han mener det er forskjellig fra de ovenfornevnte alterfrontalene fra Bergen - eller Trondheimsområdet både når dette gjelder teknikk (tempera vs. olje) og stil. Slik Morgan ser det, er Bøfrontalet utført med en malerisk modellering, dvs. større områder med sort og grått for skygge og høylys av figurformene.⁸⁶ Den utenlandske påvirkningen på alterfrontalene malt etter 1300-tallet mener Morgan like gjerne kan komme fra England, Frankrike eller Tyskland. Likheten med for eksempel psaltere er av generell karakter og den stilistiske påvirkningen kan være sammensatt av elementer fra flere land. En selvstendig kunster kan også ha satt sitt preg på utførelsen. Årdal III (1330-1350) blir antydnet som et eksempel på en malerstil med en mulig tysk påvirkning, hvor stilen preges av en viss holdning til manierisme utført i en malerisk modellering med lys og skygge i folder og draperier.

En avsluttende sammenstilling av norske og engelske karaktertrekk vs. Tanum

Karakteristiske stiltrekk ved Tanums kalkmalerier, av det som er lesbart, kan oppsummeres med følgende sammendrag: Tanums figurer er relativt lange og slanke. De har relativt sett normale skuldre bortsett fra Johannesfiguren i korsfestelsesscenen. Men om denne figurens smale skuldre skyldes en feiloppmåling av en kunstner eller om figuren har en ”villet” figurform med smale skuldre, er vanskelig å vite. Kristus og Maria i korsfestelsesscenen har en utpreget svai i figurformen. Både Maria og Kristus er fremstilt med en attityde av pasjon. Figurenes hoder i Tanum er ikke små, kanskje det motsatte, men formen tenderer mot en vanlig hodestørrelse. Kristi hode i dødsrikescenen fremtrer nesten større en vanlig for en normal figurform. (verdiperspektiv?) Øynene på Tanums figurer er store og ovalt formet. Utformingen av personenes munn varierer, eksempelvis kvinnens munn i bakre

⁸⁶ Samme stil med myke foldeformer kan sees fremstilt i seglet for biskop Arne Sigurdsson fra Bergen ca. 1309. Seglet har en bakgrunnsdekor bestående av *fleur-de-lys* ornamenter innfeldt i et diagonalt rutemønster. Se Morgan, ”Datings, styles and groupings”, 28.

sone samt Kristi munn i dødsrikescenen er fremstilt små. Marias munn i kroningsscenen er derimot fremstilt normalt.⁸⁷ Kunstneren som har formet Maria i kroningsscenen, har gitt Marias ansikt en ung kvinnes form og med en naturlig hakelinje. Hennes ydmyke attityde er ikke maniert, men tilnærmet naturlig utformet. Modelleringsfargene i Tanum er opptegnet i rosa og røde toner. Slik jeg ser det, formidler figurenes ansiktsdrag pasjonens budskap (ill. 8, ill. 17, ill. 18). Den monokromatiske bakgrunnsfargen i Tanum er blå, og bordornamentikken har stor dominans i maleriene. En hestefot (fötter?) er i ferd med å krysse dødsrikescenens ytre ramme. Dette vil gi en idémessig assosiasjon til, som Wichstrøm sier, å introdusere et imago som fortsetter i kontinuum.

Danmark

I denne perioden i Danmark (1275-1375) gjennomgikk kirkene store ombygginger, noe som for mange kirkers vedkommende førte til at kalkmaleriene skiftevis hadde flere perioders stiltrekk i utsmykningen.⁸⁸ Perioden defineres som tidliggotikk. Det er liten forskjell på kalkmaleriene malt i perioden 1250-1275 og de som er malt inn mot 1300-tallet. Dateringene kan ofte være flytende og ifølge Ulla Haastrup, skal man være forsiktig med å markere et skille før og etter 1275.⁸⁹ Derimot kan man finne nye stiltrekk i kalkmaleriene fra 1300-tallet med en strammere og enklere formgivning. Forskeren påpeker at det er vanskelig å karakterisere figurstilen kronologisk. Internasjonale forbindelser og økonomisk oppsving i forskjellige deler av landet, gjør det vanskelig å se hvor innflytelsen kan ha kommet fra.⁹⁰ Sammenligningen for dansk maleri bygger på stilistiske kriterier fra kirkenes arkitektur, drakter, gjenstander, broderier, messehagler, alterfrontaler og franske manuskriptillustrasjoner. Et relikvieskap og alterfrontalet (ca. 1325) fra Løgum kloster, mener Haastrup er et av de viktigste vitnesbyrd om maleri på tre i denne perioden.⁹¹ Likevel har man et problem når det gjelder sammenligning stilistisk og kronologisk, da bare et fåtall av tavler er bevart.⁹² Figurtypenes karakteristika synes å være likt et skjema for resten av det nordeuropeiske området på 1300-tallet, hvor figurer har tynn hals og stort

⁸⁷ Om munnens form: Dette kan også skyldes fargeutglidning ved restaureringen i 1971-1973.

⁸⁸ Ulla Haastrup, "Danske kalkmalerier" 1275-1375", i *Danske kalkmalerier: Tidlig gotik 1275-1375*, red. Ulla Haastrup, 6-65 (København: Nationalmuseet, Christian Ejlers ' Forlag, c1989)

⁸⁹ Ibid., 17, 19.

⁹⁰ Ibid., 20, 21.

⁹¹ Ibid., 21.

⁹² Ibid., 26.

og ofte bøyd hode. Ansiktet preges av svært store øyne og hendene er ofte uforholdsmessig store. Figurenes fingre, i forskjellig størrelse, er bøyd med skarpe vinkler i leddet.

Kledebon og draperiers fargemodelleringer gir lys og skygge, og konturlinjer i forskjellig tykkelse er i sort. Figurene kan beskrives som blide, svungne i formen, yndefulle med en utpreget kvinnelig karakter og med en rundere linje ved hals og skuldre.⁹³ Eksempler vises til Gundsømagle kirkes madonna hvor: "[...] Marias bøjede hoved og ansigtets milde sødme er indbegrepet av denne stil".⁹⁴ Samme attityde og holdning finner man i S. Kristoffer med barnet fremstillingen, som befinner seg i Hjørring S. Hans kirke. Det forklares at figuren har fått en: "[...] *slyngplanteaktig kropsbevegelse*".⁹⁵ Om strøornamenter, slyngplanter, stjerner, sol, måne og lignende, mener Haastrup at de muligens kan ha et symbolsk innhold. En betydning utover det rent dekorative, som en betegnelse for et landskap.⁹⁶

Om fremstillinger av Marias himmelkroning og scener som forteller om Mariadyrkelsen, forteller Haastrup at bebudelsen for Jomfru Maria blir det første og helt sentrale motivet om Maria i danske kirker.⁹⁷ Marias uttrykte *compassio*, hennes smerte, medlidenhet, og sorg ved egen lidelse og derved andres lidelse, fremkommer i scener ved Kristi lidelseshistorie og død. Marias sorg fremtrer i billedscener noen ganger med et sverd i hjertet. Sjeldnere er scener fra hennes død og begravelse. På Løgumklosterfrontalet (1300-1325) blir Marias sjel båret til himmelen av Kristus, men det er Marias himmelkroning som blir det mest fremtredende motiv om Maria og hennes plass i hierarkiet i denne perioden. Plassert syntront og frontalt, eller vendt mot hverandre, blir Maria enten kronet, er kronet, eller får sin velsignelse ved Kristi høyre hånd. Himmelkroninger finner man blant annet i Brarup kirke (ca. 1275), i Elsted, Eskildstrup, Herlufsholm og Birkerød kirker, alle malt mellom 1275 og 1350.⁹⁸ Maleriene i S. Bendt klosterkirke i Ringsted (1287-1290) mener Haastrup er svært viktige i denne sammenhengen, både på grunn av tidspunktet det er malt og for sin kunstneriske kvalitet.⁹⁹ Som en pilegrimskirke var det

⁹³ Haastrup, "Danske kalkmalerier" 1275-1375, 28.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid., se også bilde s. 26.

⁹⁶ Ibid., 31.

⁹⁷ Ibid., 57.

⁹⁸ Jeg har vært i Elsted kirke for en undersøkelse. Kroningsscenens detaljer var svært fragmenterte og vanskelig å lese.

⁹⁹ Som det vil fremgå senere, gjør jeg oppmerksom på at maleriene i denne kirken er kraftig restaurerte.

ikke uten betydning at Marias himmelkroning ble fremstilt i denne kirken. I denne sammenheng peker forskeren hun på europeiske forbilder som kroningsscenen i S. Maria Maggiore, Roma (ca 1290-95).

Jeg skal i det følgende sammenligne Tanum kirkes kroningsscene med tilsvarende motiv i to danske kirker. Kroningsscenene er utført i kalkmaleriteknikk.

Brarup kirke (ca 1275) og S. Bendt klosterkirke, Ringsted (ca. 1287-1290)

I Brarup kirkes apsisbue har det blitt malt et kroningsmotiv med Kristus og Maria. Motivet er innsatt i en mandorlaform i regnbuens farger, vanligvis forbeholdt det romanske motiv *Majestas Domini*. Kristus og Maria sitter syntont på en tronestol med et enkelt ryggelement og på en diagonalmønstret pute. Bakgrunnsfargen er blå. Kristus er nærmest frontalt plassert i bildets høyre side, mens Maria bøyer seg ydmykt fremover mot sin sønn og herre. Kristus bærer en glorie sirlig tegnet opp, mens Marias krone og eventuelle hodebekledning er forsvunnet. Foldene i begges kledebon virker omfangsrige og skjuler føttene. Hennes kledebon består av en tunika i blå farger under en rødfarget kappe, kantet med et bredt båndornament. Kristus har en enkel kjortel prydet med gemmer påført fra en spiss halskanting. Fire evangelistsymboler introduseres ved mandorlaens yttersider. Symbolene har en enkel utforming, hvor karakterlinjene er tegnet opp med tynne markørlinjer. Syv figurer (tre + fire) med helgenstatus, flankerer og fyller ut nedre sone lik et skjema fra tidlig kristen kunst. Helgenfigurene er slanke, ikke særlig lange, og har store gestikulerende hender. Øvrige synlige trekk er store øyne, rette eller svakt buete øynebryn samt store og lange neser. Ornamenter med medaljonger og hjerteslynger omkranser hele billedscenen. Ifølge Kaspersen kan dette motivet sees som et uttrykk for Mariadyrkelsen, en dyrkelse fransiskanerne og dominikanerne førte med seg til Danmark. Han henviser samtidig til *Birkerød kirke* (1340-1350) hvor Marias himmelkroningsmotiv er flankert av en knelende S. Frans av Assisi og S. Dominikus, begge grunnleggere av hver sin orden, fransiskanere og dominikanere.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Søren Kaspersen, "Dynastipolitik: S. Bendt Klosterkirke, Ringsted, 1287-90", i *Danske kalkmalerier. Tidlig gotik 1275-1375*, red. Ulla Hastrup, 84-87 (København: Nationalmuseet, Christian Ejlers ' Forlag, c1989), 78.

S. Bendt kirke i Ringsted er en klosterkirke viet Maria.¹⁰¹ Her trekker jeg frem ett av fire malerier i klosterkirkens korskjæringshvelv som er et kroningsmotiv. Det himmelske brudepar er plassert i østkappen i hvelvet. De sitter syntront på en stor tronestol besmykket med tre firpass på tronestolens frontvange, og med et fjerde firpass ornamentert fremstilt mellom brud og brudgom på tronestolens høye ryggelement, et element som ender opp i en buet spissgavl. Marias figur fremstår høyere i billedsonen enn det Kristusfiguren gjør. Spissgavlens bærende søyler har kapiteler med bladverk og *fleur-de-lys* ornamenter. Over tronestolen med brud og brudgom har man tegnet blomster- og bladverk i dråpeformede medaljonger samt hjerteslynger. Disse momenter gjenstas i de øvrige hvelvkapper. Denne billedscenen har ingen inskripsjoner hvilket de øvrige tre malte scener har. Inskripsjonene er alle utført i majuskler av en type som har sterke likhetstrekk med Tanums inskripsjon, Ave Maria. Billedscenen er innrammet av sparreborder langs diagonale ribber prydet med voksende bladverk. Ribbenes utgangspunkt ved søylenes kapiteler fremstiller grener med malte blomster. Farger i billedscenene er alternerende gul, grønn og rød.

Maria og Kristus er vendt mot hverandre i en ydmyk attityde. Ingen av dem bærer en krone. Kristi hode er mindre enn Marias. Han har glorie aksentuert i hvitt og er ikledd en tunika med rund hals. En fyldig kappe omslynger kroppen og brer seg utover bredstilte knær lik Kristusfiguren i kroningsscenen i *S. Maria in Trastevere*, Roma (ca. 1140). Venstre hånd holder rundt boken med den hellige skrift prydet med gemmer, mens en stor høyre hånd og arm velsigner Maria. Hun har et hodelin som skjuler håret, et tegn på hennes ekteskapelige status. Maria er ikledd en tunika med rund hals under en fyldig kappe. Kappen faller mykt over hennes brede fang.¹⁰² Hendene er foldet i en tilbedelsesgest mot Kristus. Begges føtter er synlige og bredt anlagt på tronestolens trinn.

En sammenstilling av utvalgte kroningsmotiver i Danmark vs. Tanum

Tanums billedskjema følger ikke Brarup kirkes komposisjon og skjema. *S. Bendt kirke*s skjema har mer til felles med Tanum når det gjelder valg av elementer i billedscenen, og i

¹⁰¹ Jeg gjør oppmerksom på at kalkmaleriene i *S. Bendt kirke* som jeg omtaler, er kraftig restaurert.

¹⁰² Om bredt anlagte fang/knær. Dette skyldes muligens selve hvelvkappens utforming som gjør at bredden i nedre sone av elementene får en noe større vidde og form. Utbrettingen av formene gjør at billedfeltet dekkes i buens nedre sone.

den strukturelle og proporsjonale oppbyggingen. Arkitektoniske elementer som tårn, tårnkappe og lysåpninger i tårn/søyler har likhetstrekk med Tanum. Ornamentet *fleur-de-lys* på tronestolene peker seg ut. Videre er anvendelsen av sparreborder, blad- og blomsterornamentikk et generelt utsmykningsmotiv i kunst, men motivene er presentert svært likt det vi finner i Tanum.

S. Bendt kirkes kroningsmotiv er fremstilt som en enkel scene omsluttet av sparreborder prydet med blad og blomsterranker, som i sin form kan symbolisere et tempel for kroningen.

På et generelt grunnlag mener jeg Brarup kirke og S. Bendt kirkes kroningsmotiv har samme attityde og ydmyke holdning til kroningens innhold slik den er fremstilt i Tanum, men skjemaene for fremstillingene er ulike. Maria i Brarup kirke har en angular figurform, mens kledebonet fremstår delvis mykt og omfangsrikt. Brarup kirke anvender, slik Tanum gjør, hjerteslynger som ornamentale elementer, men dette finner jeg er av mindre betydning i denne sammenhengen. Jeg anser sammenstillingen av dekorelementer som viktigere, enn bruken av disse enkeltvis i et motiv. Brarups helgenfigurer er langt mer stiliserte enn de som synes i Tanum. S. Bendt kirkes kroningsmotiv har figurer som fremtrer mer naturalistiske og slik jeg ser det mer lik Tanums figurer. I tillegg har anvendelsen av arkitektoniske elementer og maleriets strukturelle organisering flere likhetstrekk med Tanum. På et generelt grunnlag kan jeg se at Tanums Maria har samme uttrykk som man finner i samtidige danske kalkmalerier. Sammenlignet med det danske materialet faller beskrivelsen fra Haastrup om Maria ”med ansigtes milde sødme” godt sammen med maleriet av Tanums Maria i kroningsscenen.

I Kaspersens beskrivelse av Brarup kirkes kroningsmotiv påpeker han at hovedmotivet innen dansk kalkmaleri på denne tiden, kroningsmotivet, kan sees som et uttrykk for Mariadyrkelsen som fransiskanerne og dominikanerne førte med seg. Men han antyder også at motivet kan ha en grobunn i en høvisk kultur som utviklet seg under nordtysk innflytelse ved det danske hoffet på denne tiden.¹⁰³ Sentrale elementer i hoffkulturen var

¹⁰³ Kaspersen, ”Maria og den høviske kærlighed : Brarup kirke O. 1275”, i *Danske kalkmalerier: Tidlig gotik 1275-1375*, red. Ulla Haastrup, 84-87 (København: Nationalmuseet, Christian Ejlers ’ Forlag, c1989), 78; Som også Sissel F. Plathe peker på i en artikkel i denne boken, ble motivet med Marias himmelkroning et meget yndet motiv i Danmark, som i resten av Europa. Dette settes i sammenheng med den høviske kulturs

kjærligheten mellom mann og kvinne. En kjærlighet som på mange måter handlet om å vinne en kvinnes gunst og oppmerksomhet. Mot, dyd og tapperhet er karakteregenskaper ved den søkende beiler. Den høviske kulturen som utvikles i perioden kunne også ha en oppdragende kraft på menneskene. Som Kaspersen formidler, var det en forskjell i Gudskjærligheten som eksisterte mellom Maria og Kristus og den som kom til uttrykk i den høviske kjærligheten. Imidlertid ble kjærligheten, hva Kaspersen kaller: ” [...] en central faktor både i de religiøse og verdslige dannelsesprosesser”.¹⁰⁴ Jeg skal nå se nærmere på den høviske adferd og dens kultur fra en del utvalgte tekster.

Den høviske adferd, ridderidealet, litteraturen

Ifølge Herman Bengtsson viser de historiske kildene at det høviske ridderidealet som introduseres i Norden er et produkt av en kulturell prosess fra slutten av 1000-tallet i Europa. Ridderkulturen tilhører kongenes og fyrstenes hoff og får sin betydning fra korstogsidealene om den sjenerøse og edle ridder.¹⁰⁵ Tempelridderne så seg selv som Kristi redningsmenn, *milites Christi*, som skulle kjempe for den kristne tros utbredelse, noe Bengtsson mener S. Bernard av Clairvaux (1090-1153) var en sterk forkjemper og pådriver for. Bengtsson beskriver kunst - og kulturutviklingen i Norden som et resultat av en påvirkning fra det europeiske kontinent med bakgrunn i økonomisk oppsving. Dette hadde ført til nye borganlegg, forsvarsanlegg og fyrstelige residenser hvor utsmykningen gjerne var en jaktscene, ridderscene eller hadde bibelsk relaterte motiver. Disse motivkretsene foreligger også i samlingene av illustrerte prakhåndskrifter som Bengtsson mener kan vitne om en oppdragsgivers personlige valg og ønske. Den høvisk adferd og artikulering kan gjenfinnes i ansiktsuttrykk og gester i kunstnerisk sammenheng, som i musikk, litteratur, billedkunst, og ved hoffets attityder i ridderromaner. Karaktertypene er preget av idealisme. Religiøst og humant agerer de etter en høvisk adferdsform. Høviskhets og ridderlighet blir av Bengtsson behandlet under ett, og tillagt de samme holdninger i uttrykk og form. Det verdimeslige tyngdepunktet ligger på ydmykhet, mildhet, glede og en

→oppblomstring. Det tidligste uttrykket i Danmark kan være det som er i Elsted kirke. Se Sissel F. Plathe, ”Himmelkroningen”, i *Danske kalkmalerier: Tidlig gotikk 1275-1375*, red. Ulla Haastrup, 80-83 (København: Nationalmuseet, Christian Ejlers ’ Forlag, c1989), 80. (Jeg har vært i Elsted kirke. Bildet er svært fragmentert).

¹⁰⁴ Kaspersen, ”Maria og den høviske kærlighed : Brarup kirke O. 1275”, 79.

¹⁰⁵ Hermann Bengtsson, *Den höviska kulturen i Norden : En konsthistorisk undersökning*, (Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvites Akademien, 1999), 10, 21.

forståelse av at livet på jorden var et forstadium til den paradisiske tilstand en gang i fremtiden. Holdningene var hentet fra de kristne idealer, man skulle være ydmyk og trofast. Bengtsson mener at det har ligget i de kongelige og aristokratiske interesser å fremstille himmelen som et overjordisk hoff, der Kristus og Maria og de øvrige hellige opptrer høvisk og belevent med mildhet og ydmykhet. Viktig i denne sammenheng var at innvielsen av ridderne skjedde i kirkerommet med en egen liturgi for ”ektepakten mellom ridder og kirke”, der riddervesenet fikk kirkelig sanksjon. Pilegrimsreiser brakte leg og lærd fra hele Europa på reiser til det hellige land Jerusalem, Roma, Santiago de Compostella, Nidaros og fremmet det internasjonale fellesskap. Dette åpnet forbindelsen til kunstneriske sentra i Italia, Tyskland og Frankrike og forente Norden med Europa og Østens kulturelle strømninger.

Perioden er også preget av en økende samling av bøker på fyrstelige hender, hvor det foruten romaner og krøniker, også inngikk en anseelig mengde filosofiske og vitenskapelige verk. Bengtsson mener at dette vitner om at hoffene, ved siden av klostrene og kirken, nå hadde begynt å fremtre som kulturbærere. I denne sammenhengen peker han på at regenter som Richard Løvehjerte, og de tyske keisere Henrik VI og Fredrik II var kjent som forfattere av høvisk lyrikk. Han nevner bøker som den anonyme *L'ordene de chevalerie* (1200-tallet) og den spanske *Libre del ordre de cavayleria* fra slutten av 1200-tallet hvor riddermannens kodeks blir fremstilt.¹⁰⁶ I Norden er de kongelige hoff de fremste bærerne av den høviske kulturen. Den høviske formen befester seg i en religiøst preget holdning til en styreform med forestillingen om den rettferdige konge og fyrste, *rex justus*, under en samfunnsform bestående av prester (*oratores*), krigere (*bellatores*) og arbeidere (*laboratores*).¹⁰⁷

Den høviske stilen, litteraturen

Den høviske stils litteratur som vokste frem på 1100 - tallet var for en stor del skrevet av klerker som hadde fått sin utdanning fra universiteter og skoler, hvor grammatikk og retorikk var viktige fag. Lærebøker med regler for stil og form la vekt på de rent retoriske

¹⁰⁶ Bengtsson, *Den höviska kulturen i Norden*, 11, 21.

¹⁰⁷ Ibid., 25.

figurer og hvorledes skildre fremdriften i en handling.¹⁰⁸ Skolene i Paris var viktige sentra for undervisning i europeisk kultur, ikke bare for klerker og kirkens menn, men også for de verdslige stormenn som i denne perioden, blant annet fra Norge, begynte å sende sine sønner til skoler i utlandet. Høvisk litteratur er ikke en helt dekkende betegnelse for den type skjønnlitteratur som ble skrevet ved fyrstehoff i høymiddelalderen. Den skiller seg delvis ut fra den didaktisk moraliserende pregede religiøse og filosofiske litteraturen, og den mer folkelige underholdningslitteraturen, som de franske *chansons de gest*.¹⁰⁹ Det er fra det høviske miljøet man får kjærlighetslyrikken, hvor beilerne skriver dikt som hyller kvinnen, en diktform som skiller seg noe ut fra eldre heltediktning.¹¹⁰ I diktene er det personlighetsskildringene som er det sentrale, hvor det ofte dreier seg om heltenes kjærlighetsforhold og om den høviske kjærlighet. Den høviske kjærlighet, slik det fortelles om i *Tristan og Isolde* hvor elskov, elskovsdrikk, og lidenskap er en del av kjærlighetsspillet som den tapre ridder må mestre, fører likevel til sorg og lidelse. Den endelige kjærlighet forblir en uoppnåelig kjærlighet: "[...] Tristan, min venn når du er død, har jeg ingen rett til å leve; du døde av kjærlighet til meg, og jeg min venn dør av sorg, fordi jeg ikke kunne komme i tide".¹¹¹ Tristan og Isoldes kjærlighet blir noe som varer selv etter døden. Ingen ting kan skille deres kjærlighet. Rosenbusken blir et symbol på deres evige uadskillelige kjærlighet. Om natten springer den ut av Tristans grav, vokser over kapellets tak og finner grobunn i Isoldes grav på den andre siden.¹¹² Rosenbusken ble en himmelbue, som en tankens flukt videre i kontinuum.

Det er blant annet denne type litteratur som vinner innpass ved det norske hoffet ved Håkon Håkonsson og senere under hans sønner. Dronning Eufemia, som blir kong Håkon Vs hustru ved giftemålet i 1299 i Oslo, oversetter fra fransk til svensk tre verseromaner, *Ivan Lejonriddaren*, *Hertig Fredrik av Normandie* og *Flores och Blanzeflor*.¹¹³ Romaner som handler om det heroiske, spøkefulle, sentimentale, romantiske samt om gjestebud og

¹⁰⁸ Eyvind Fjeld Halvorsen, "Høvisk stil.", i *Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder*, red. Allan Karker, 7 bd, 315-318, (København: Rosenkilde og Bagger, 1962), 316.

¹⁰⁹ Eyvind Fjeld Halvorsen, "Høvisk litteratur", i *Kunsthistorisk Leksikon for nordisk middelalder*, red. Allan Karker, 7 bd, (København: Rosenkilde og Bagger, 1962), 308-309.

¹¹⁰ Ibid., 309-312.

¹¹¹ Joseph Bedier, *Tristan og Isolde*. (Oslo: Aschehoug, 1997), 13,14.

¹¹² Ibid., 13.

¹¹³ Carl Ivar Ståhle, "Eufemiavisorna", i *Kunsthistorisk Leksikon for nordisk middelalder*, red. Allan Karker, 4 bd, 55-57, (København: Rosenkilde og Bagger, 1964), 55.

våpendragere. Hoffet i Norge, spesielt under Håkon Håkonssons regjeringstid (1217-1263), hadde likeledes fått en rekke ridderromaner oversatt fra utenlandske kilder til norsk prosa.

Et av de skriftene som også kjennetegner spesielt det norske kongehus i denne perioden, og som handler om tukt, ære og ydmykhet, er *Kongespeilet*.

Men da jeg hadde sett hvordan gode seder vanvyrdes, og hvorledes de som gjorde det, tyntes, da tenkte jeg efter med meg selv hvilken sti jeg skulle gå, så jeg ikke blev ensom på veien jeg vilde ta, og allikevel ikke gikk de stiene hvor jeg så de fleste gå trett, at ikke bakken skulde ta kraften fra meg om jeg skulde få lyst til å vende tilbake.¹¹⁴

Kongespeilet (*speculum regale* eller ved sitt norrøne navn, *Konungs skuggsjå* fra ca. 1261) er et norsk pedagogisk-filosofisk skrift, skrevet i dialogform, som en samtale mellom konge og sønn om dyder og laster.¹¹⁵ Et grunnmotiv i hele *Kongespeilet* er ordet *sed*. Det dreier seg om ærbødighet, tilbakeholdenhet og rettskaffen holdning til medmennesker. Oppdragelsens støpeform lå i en kristen høvisk kontekst hvor måtehold i alle livets faser var viktig. Kjøpmannsmiljøet og sjøfareren blir brukt allegorisk for å veilede mennesket på livets reise i all handel og vandel, og hvorledes kongen skal utøve sin gjerning ut fra kristne verdier. Salomos visdom blir holdt frem som eksempel, og eksempler fra lærd litteratur preger dialogen. Kongens relasjoner til geistligheten blir forklart med referanser til bibelhistorien, da kongen skulle utøve sin gjerning ut fra kristne verdier. Han var en konge av Guds nåde. Man skulle være rettferdig, og ved rettferdighetens side sto nåden. I en europeisk kontekst var slike ”speil” særlig beregnet på kongesønner. Speilet viste til det augustinske kongeidealet, at Kongen var *Imago Dei*, som hersket og dømte på jorden slik Gud gjorde det i himmelen. Kongen skulle være *rex justus*.¹¹⁶ Kongen skulle lære sine barn å be: ”[...] *O misericordissime deus, aeterne pater* – hør mig, du miskunnsomste Gud,

¹¹⁴ A. W. Brøgger. *Kongespeilet*. En oversettelse. (Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1947)), 1.

¹¹⁵ Anne Holtmark, ”Kongespeillitteratur” i *Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder*, red. Allan Karker, 9 bd, 61-68 (København: Rosenkilde og Bagger 1964), 61; Det har det har vært spekulasjoner om hvem som kan ha skrevet boken, mest tilslutning har erkebiskop Einar Gunnarsson fått. Han ble erkebiskop i 1255, hadde undervisning i teologi fra Paris, han ga Håkon unge kongsnavn i 1240, og kronet Magnus Lagabøter i 1261; I Brøgger, *Kongespeilet*, 221, henvises det også til at forfatteren mest sannsynlig var Einar Gunnarsson, at han var i Paris som student i 1254, da han ble valgt til erkebiskop i Norge, og ble hentet hjem av to korsbrødre, for å overta erkebiskopsetet.

¹¹⁶ Holtmark, ”Kongespeillitteratur”, 61.

evige Fader!”¹¹⁷ Kongespeilets konge er en salvet konge, og slik Gud er rettferdig, er kongen også rettferdig. Han dømmer som Gud med sannhet, rettferd, fred og nåde.¹¹⁸

Kjærlighetens mange litterære former, og ikke minst den monastiske, har lange røtter tilbake til Salomos høysang. Dette kommer tydelig frem i boken til Jean Leclercq, *Monks and Love in the Twelfth-Century France*.¹¹⁹ Det hevdes at munkene ved klosteret i Clairvaux opprinnelig hadde vært riddere, som var trent i våpenbruk og skolert i romansens form og hoffets kulturelle omgangstone. Klosteret i Clairvaux lå ikke langt fra hertugsetet i Troyes, og det skal ha vært i byen Troyes at trubaduren Chrétien skrev mange av sine kjærlighetsromanser.¹²⁰ Ifølge Leclercq var det S. Bernards intense ønske at menneskelig kjærlighet skulle bli transformert inn i en union med Gud. I S. Bernards kommentarer om Salomos høysang, blir det monastiske liv og den kristne soldats oppofrende kjærlighet til Gud et tilbakevendende tema.¹²¹ Dette ønsket om en union med Gud skulle, slik Leclercq ser det, bli S. Bernards teologi og kjærlighetspsykologi, en holdning som Leclercq mener fremkommer i S. Bernards kommentarer over Salomos høysang.¹²²

Kjærligheten som en oppdragende funksjon finner gjenklang i en bok av Georges Duby med tittelen *Love and Marriage in the Middle Ages*.¹²³ *Honestas* var et viktig begrep i høviske sirkler. Hoffet var forbeholdt de som hadde lært seg dydene, og slik klosteret var omsluttet av en mur med en hage, slik var også omgivelsene for menneskene i *Roman de la Rose*. De elskendes hage var der hvor en befant seg både i det virkelige og allegoriske liv.¹²⁴ Pilarene i denne hagen var moralkodeksen. Man måtte være lojal. Muligheten til å styrke sin fremtidige posisjon i hierarkiet ved hoffet lå i å delta i korstog. Kodekser for god oppførsel og høviske idealer skulle lede den unge beiler frem til den rette kjærlighet, en kjærlighet som hadde sitt utspring i det som kirken hadde fremsatt som en høvisk riktig vei

¹¹⁷ Brøgger, *Kongespeilet*, 135, 139.

¹¹⁸ Holtsmark, “Kongespeillitteratur”, 64.

¹¹⁹ Jean Leclercq, *Monks and Love in the Twelfth-Century France*. (New York : Oxford Clarendon Press, 1979).

¹²⁰ Ibid., 99.

¹²¹ Ibid., 91.

¹²² Ibid., 99.

¹²³ Georges Duby, *Love and Marriage in the Middle Ages*. (Chicago : The University of Chicago Press, 1996), 57.

¹²⁴ Ibid., 61.

å gå.¹²⁵ Lekene i *Courtly love*, ifølge Duby, gav opplæring i *amistat*, vennskapet, som ønsket en annens velvære. Modellen for denne amorøse holdningen var vennskapet mellom menn.¹²⁶ Slik ble den amorøse jakt etter kvinnen bare et slør (*screen*), et medium for noe underforliggende annet.¹²⁷ Resultatet som fremkommer av denne læring og oppdragelse er at ridderen gjennom prøvelser og en søken etter en uoppnåelig kjærlighet gjennomgår en øvelse i etikk. Lorden på sin side utøvde kontroll over sitt føydale samfunn gjennom hoffets kultur. Politisk administrativt ble det et middel for en religiøs - og moralsk skapende samfunnsform.

I hvilken grad kan jeg finne at den høviske tematikken kommer til uttrykk i Tanums malerier? Høviskhet, slik Bengtsson formidler det, har et verdimesig tyngdepunkt i ydmykhet, mildhet og glede. Ridderen i denne verden, så på sin plass her på jorden som et forstadium til den paradisiske tilstand en gang i fremtiden. Sløret blir som en bue til et sted i den kosmiske himmel. Som sporene, trinnene, symbolsk kan være lagt ut i Tanums kalkmalerier for hvorledes veien frem til Gud er lagt ut, slik blir ridderens liv med alle sine oppdrag, en forgård til det overjordisk hoff i himmelen. Ridderens pilegrimsreise til Jerusalem blir den samme allegoriske reisen som den kristne sjel søker å følge i bønn og meditasjon til Gud, til det overjordisk hoff ved Salomos trone. En ridders innvielse foregikk i kirkerommet med en egen liturgi for ektepakten mellom ridder og kirke. Menneskelig og ridderlig kjærlighet ble transformert til en union med Gud. Man fikk en kirkelig sanksjon på sin pilegrimsvei til Jerusalem, om ikke til himmelen i fysisk forstand, så i alle fall til det jordiske Jerusalem. Ridderen kjennetegnes som sjenerøs og edel. Han har kristne idealer. Han var en Kristi redningsmann, en *milites Christi* som dro på korstog og skulle kjempe for den kristne tros utbredelse. Formene for god oppførsel og ydmyk dannelse hadde han lært seg ved hoffets krets rundt kongens bord. Og kongens værensform har vi sett, i alle fall i litteraturen slik det fremkommer i Kongespeilet, var en konge som utøvde sin gjerning med rettferdighet. Kongen var en konge av Guds nåde, og kongen var *rex justus* på denne jord. Den jordiske kjærlighet var i romansens form og i lyrikkens innhold, en søken etter en nesten uoppnåelig kjærlighet, som hadde sitt utspring i det som kirken hadde fremsatt som en høvisk riktig vei å gå. De elskedes rom var en lukket hage, i

¹²⁵ Duby, *Love and Marriage in the Middle Ages*, 60.

¹²⁶ Ibid., 62, 73.

¹²⁷ Ibid., 73.

likhet med en lukket klosterhage. Bare de innviede ble invitert inn, og rosenbusken blir et tegn på de elskendes evige uadskillige kjærlighet. Det gikk en bue fra jordisk kjærlighet til himmelsk kjærlighet når døden var inntrådt. Rosenbusken, som vi har sett, vokser over kapellets tak. Kjærligheten hadde flere former i den høviske kultur, men fellestrekk for både den kristne sjels søker og ridderen var: kjærlighetens mål lå bak et slør som bare kunne forseres ved den rette attityde av ydmykhet, renhet og oppofrelse.

Jeg skal nå se på en annen påvirkende kraft som *kan* ha instruert en patrons holdning til kalkmalerienes uttrykk i Tanum, om man ser på kalkmaleriene som et middel for en religiøs og moralsk skapende samfunnsform. Så langt i oppgaven har jeg konsentrert meg om periodens stil og den høviske adferd. Jeg skal nå se på en tredje skapende kraft i Tanums samtidsvev, periodens åndelighet med utgangspunkt i fransiskanernes innflytelse og virksomhet i Norge i perioden.

Fransiskanerne og skolastikken

Fransiskanerne, *Ordo fratrum minorum*, kom som forkynnere og vandringspredikanter til Norge rundt midten av 1200- tallet, som en del av den nye bevegelse av tiggerordener som vandret inn i Norden.¹²⁸ Organisatorisk levde de etter en regel utarbeidet av Frans av Assisi, og stadfestet av paven i 1223.¹²⁹ Fransiskanerne skattet direkte til pavestolen og sto under pavelig jurisdiksjon. Kallet var å følge Kristus, gi sjelesorg, forkynne og hjelpe ens nestes sjelelige helse ved hjelp av Guds ord og sakramenter, opptre med ydmykhet og kjærlighet samt å forfekte et fattigdomsideal.

Utviklingen av fransiskanernes forkynnelsesform grunnes i en ny holdning og forståelse av Jesus, hans lidelse, pasjon uttrykt i tanker blant annet ved Abelard, Bernard av Clairvaux og Frans av Assisi. Det skapes, ifølge Erik Gunnes, en ny form for *vita religiosa*.¹³⁰

¹²⁸ Om definisjon tiggerordenene, se Inger-Johanne Ullern, "Tiggerordenene i de norske middelalderbyene" (Hovedfagsoppgave UiO, 1997), 1, note 1. Tiggerordenene omfatter som Ullern påpeker både fransiskanerne, dominikanerne, karmellitterne, og den eremitiske augustinerordenen og flere andre bevegeleser fra 1200-tallet av. Det var Laterankonsilet i 1274 som innskrenket antall ordener til de fire førstnevnte. Ullern bruker betegnelsen tiggerordener om fransiskanere og dominikanerne. Jeg forholder meg til hennes definisjoner når jeg referer hennes hovedoppgave, ellers anvender jeg benevnelsen fransiskanerne, alternativt barfotbrødre.

¹²⁹ Martin Schwarz Lausten, *Kirkehistorie: Grundtræk af Vestens kirkehistorie fra begyndelsen til nutiden*, (Fredriksberg: Forlaget Anis, 1997), 124. (Utgangspunktet for ordensregelen var fra Matt. 10, 9:16).

¹³⁰ Erik Gunnes, "Fra Benedikt til Birgitta", i *Konsthistorisk tidskrift*. Årgang LIX, Hæfte 1-2, 3-10, (Stockholm: Art Review by the Society of Art History, 1990), 6.

Brødrene avgav sine løfter til en ordensgeneral, og kunne etter behov flyttes fra det ene ordenshuset til det andre, fra land til land. Nyanlegninger i denne tidlige fasen, skjedde ofte på grunnlag av donasjoner, særlig fra konge og adel. I Danmark dukker fransiskanerne opp rundt 1232 i Ribe, og i Schleswig i 1234. Erik Glipping skal ha brakt ordenen til Odense i 1279, og under Magnus Ladulås' regjering kom den til Nyköping i 1280. Til Norge kom de i perioden under Håkon Håkonsson til Tønsberg og Bergen rundt 1230-1240, og til Marstrand og Oslo før 1291.¹³¹

Bonaventura, den 7. ordensgeneral i den fransiskanske orden (1257- 12744), skal ha ønsket at fransiskanernes hovedseter skulle være i byene. Her ville medlemmer av ordenen ha størst nærhet til konge og adel i de kommersielle, administrative sentra og sentrale pilegrimskirker. Tiggerordenene og fransiskanernes popularitet settes i sammenheng med et skifte i folks psykologi og religiøse opplevelse, en opplevelse identifisert med den menneskelige og lidende Kristus.¹³² Ved sin utstrakte omreisende forkynnelse blir ordenen knyttet til de europeiske hoff og de kongelige kretser, hvor de virket som kongers skriftfedre. De holdt prekener for kongen og hans hoff og var i visse tilfelle giftemålsforhandlere, utførte ambassadøroppdrag for kongen og virket som medarbeidere i den kongelige administrasjon. Til gjengjeld sørget kongene for materiell støtte til ordenene.¹³³ Fransiskanerne hadde velgjørere fra konger og adelsmenn i Norge, Danmark og Sverige. Generelt kappes datidens adel om å bli gravlagt i fransiskanske klostre: "[...] adeln och det förmögnare borgerskapet tävlade om att förvärva gravplats i ordens kyrkor."¹³⁴ Den samme tillit og forståelse for fransiskansk fromhet, var det også i det norske kongehus. Magnus Lagabøte skal ha vært sterkt interessert i religion og fulgte teologiske forelesninger i det fransiskanske klosteret i Bergen. Øystein Ekroll mener det er interessant at kongen valgte fransiskanerordenens klosterkirke som sin gravkirke, siden de

¹³¹ Jarl Gallén, "Franciskanorden" i *Kunsthistorisk Leksikon för nordisk middelalder*, red. av Allan Karker, 4 bd, 563-573 (København: Rosenkilde og Bagger, 1959), 566; Om tiggerordenes velmaktsdager, se Ullern, "Tiggerordenene i de norske middelalderbyene", 16,17. Tiggerordenes velmaktsdager blir av Ullern regnet fra ca. 1261-1315/20. Ullern påpeker at Erik Gunnes antar at klosteret i Bergen var fransiskanernes viktigste kloster i Norge; Om donasjoner til fransiskanerne fra adel og konge, se blant annet RN II, 507.

¹³² Ullern, "Tiggerordenene i de norske middelalderbyene", 18.

¹³³ Ibid., 11, 63. Om å være medarbeidere i den kongelige administrasjon, se også; RN II: 275 (1281) hvor fransiskanerbror Mauritius er blant de som reiser til Roxburg med fullmakt fra kong Eirik Magnusson vedrørende et giftermål for jomfru Margareta; Videre om medarbeidere, se; RN II: 421, 422, 459.

¹³⁴ Jarl Gallén, "Franciskanorden", 568.

var tiggermunker, men peker på at kongene i Sverige og Danmark også i denne tiden valgte å bli gravlagt blant fransiskanermunker.¹³⁵

Tiggerordenene, blant dem fransiskanerne, ble kirkens svar på byborgerskapets religiøse behov.¹³⁶ Ifølge Rosenwein og Little som Ullern referer til, hadde andre geistlige grupper utvist en manglende evne til å oppfylle byfolkenes spesielle behov, noe som gjorde at tiggerordenene ble ønsket og trukket til byenes sentrale områder, hvor de ble støttet av de mer velstående borgere. En slik støtte mener Ullern kan sees for Oslo og Østlandets del ved byggingen av dominikanernes Olavskloster og fransiskanernes klosteranlegg på Løkkene. Dette blir satt i sammenheng med en kulturell utvikling og en kirkeorganisasjon som var i vekst i Oslo på denne tiden, hvilket resulterte i monumentalbygg fra kirke og kongemakt.¹³⁷ Dette knyttet Oslo nærmere sitt eget omland kirkemessig, og gav byen et videre nasjonalt og internasjonalt perspektiv. Et perspektiv knyttet til tiggerordenes internasjonale organisasjon.¹³⁸ Denne internasjonale organisasjonen bidro med en formidling av religiøse impulser fra samtidens Europa påpeker Ullern. Ifølge forskeren går Arnved Nedkvitne lenger enn tradisjonell norsk forskning rundt tiggerordenene og deres tilknytning til en mer selvbevist overklasse i Oslo.¹³⁹

Fransiskanerne ble utdannet ved konventets skoler, reiste fra konvent til konvent, fra provins til provins, instruert i systematisk teologi, og hvor hovedvekten lå på logikk og naturfilosofi. De studerte artes, og gjennom sine studier kunne de tjene verdslige stormenn.¹⁴⁰ I hvilken grad dette gjelder de norske fransiskanernes ordenshus, sies det ingen ting om, men man må anta at Bergenskonventet var av viktighet for fransiskanerne i Norge, ikke minst med tanke på kong Magnus Lagabøtes oppmerksomhet mot fransiskanernes klosterkirke i Bergen. Som nevnt fikk kongen undervisning ved klosteret og ønsket å bli gravlagt i klosterkirken.¹⁴¹

¹³⁵ <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article1470628.ece>. (oppsøkt 19.04.2009)

¹³⁶ Ullern, "Tiggerordene i de norske middelalderbyene", 10, 11.

¹³⁷ Ibid., 20.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid., 60.

¹⁴¹ Se ellers Ullern, "Tiggerordene i de norske middelalderbyene", 62, fotnote 17 om forelesninger for kong Magnus Lagabøte; Om undervisning for adel og konge, se Gallèn, "Franciskanorden", 568, hvor det kommer frem at det er funnet et verk av Bonaventura i en fortegnelse over biskop Arne av Bergens bibliotek (død 314) et Cod. Ups. C 564, samt at fra fransiskanerkretsen i Bergen under Magnus Lagabøtes sønner

Fransiskanernes prekenform preges av to typer. Den ene er basert på et strengt logisk system. Den andre er basert på en innholdsmessig form hvor eventyret, fortellingen om sol, måne, dyr og natur hadde et naturlig innhold. Dette trekker på Frans av Assisis prekener om nestekjærligheten, ydmykheten og sjelens frigjøring, og som blir satt opp mot purgatoriet hvor de stolte hadde tilholdssted.¹⁴² Fransiskanske prekener handler mye om Kristi pasjonshistorie, som i sin tur skal ha fått stor betydning for oppbyggende litteratur, det vil si det som handlet om oppdragerroller.¹⁴³ Bengt Ingmar Kilström mener at fransiskanernes og andre predikanter preker i middelalderen, er kjennetegnet ved et strengt oppbygd logisk og tematisk system. Prekenene dro på et rikt forråd av eksempelsamlinger og mirakelberetninger. Den narrative preken var preget av maleriske og anekdotiske fortellinger fra Bibelen, godt egnet for akkurat den prekenform som fransiskanerne var kjent for.¹⁴⁴ Slik Kilström ser det, utgjorde fransiskanernes rike forråd av eksempelsamlinger og mirakelberetninger mulige kilder for billedtypers innhold. Et predikenleksikon skal ha blitt flittig kopiert i skrivestuer til bruk for malerier.¹⁴⁵

Det säger sig självt, att predikosummor av denna art också kunnat ge inspirationsmaterial til kyrkornas utsmykning, [...] Det torde vara en serie sådana franciskanska tryck, som utgjort förlagan til budordsserierna i Vendel, Årentuna och Litslena kyrkor i Uppland. Åven dessa är ju genom sin utforming typiska *exempla*. Precis som magister Mathias målar de dygden och dess motsats.¹⁴⁶

Dette strengt oppbygde systemet i religiøse prekener bygget mye på skolastikkens grunnideer fra filosofi og teologi. Dette var en arv etter Augustin (300-tallet), som på 1100-tallet fant sin form ved de store katedralskoler og domskoler, spesielt i Paris. Ved skolen i Paris var teologien et av de fornemste fag, hvor bl.a. Alexander av Hales (1175-1245) og Bonaventura (1221-1274) ble de ledende fransiskanske teologer, som videreførte linjen fra Platon, Augustin og Anselm av Canterbury.¹⁴⁷ Bonaventura blir betraktet som

→(Eirik og Håkon V Magnusson), finnes Cod. Ups. C 233, som inneholder et brevformular, datert 1274 (året for konsilet i Lyon), stilet til provinsialministeren om valg av representant til provinsialkapitlet.

¹⁴² Fett, *En bygdekirke*, 40.

¹⁴³ Hallvard Magerøy og Carl Ivar Ståhle, "Bonaventura", i *Kunsthistorisk Leksikon for nordisk middelalder*, red. av John Danstrup, 2 bd. 81-82 (København: Rosenkilde og Bagger, 1957), 82.

¹⁴⁴ Bengt Ingmar Kilström, "Mendikanternas exempelpredikan", i *Konsthistorisk tidsskrift*, LIX, hefte 1-2, 35-39 (Stockholm: Art Review by the Society of Art History, 1990)

¹⁴⁵ Ibid., 35.

¹⁴⁶ Ibid., 36, 38. Kilström behandler her spørsmål om en dypere og mer åndelig mening av fransiskanske teksters innhold, dets beroende på allegorien, det moralske og eskatologiske fundament; Om mendikant predikanter påvirkning og pregning på den kunstneriske utsmykning i denne perioden, så mener Søren Kaspersen at dette kan komme fra disse organisasjoners skolastisk pregede prekener. Om dette, se Søren Kaspersen, "Kalkmaleri og samfund 1241-1340/50", 109.

¹⁴⁷ Lausten, *Kirkehistorie*, 132.

mystikkens store talsmann innen skolastikken på denne tiden.¹⁴⁸ I hvilken grad fransiskanerne og deres prekener har hatt innflytelse på norsk maleri er et usikkert moment. Lite forskning har vært gjort om dette emnet, men ifølge Wichstrøm er det ikke utenkelig at fransiskanere har inspirert fremstillingen av korsfestelsen på Kinsarvik -, Nes - og Eidfrontalet.¹⁴⁹ Wichstrøm peker på Kinsarvikfrontalets korsfestelsesfremstilling, og hun mener denne fremstillingen kan finne et tekstelig grunnlag i en samling meditasjoner av fransiskaneren Pseudo-Bonaventura fra slutten av 1200-tallet. Teksten oppfordret til kontemplasjon når man så Kristi legemes sår på korset.¹⁵⁰ Billedtypene som Wichstrøm henviser til er blant de første i sitt slag i Europa, og hun mener at billedtypen må ha kommet fra England.¹⁵¹

Italia, fransiskanerne og deres pasjonsmotiver

Ifølge Anne Derbes forandres det italienske religiøse landskapet i denne perioden. Mendikantenens filosofi og teologi kan spores i periodens visuelle kunst.¹⁵² Spesielt tydelig er et fokus på Kristi lidelse på korset. I billedsykluser er den lidende Kristus det motivet som oftest blir malt. Og i korsfestelsesscener sammenstilt med helgener, er Frans av Assisi den som oftest deltar i billedscenene.¹⁵³ Hans Belting, ifølge Derbes, mener at kunsten på 1200-tallet var lite narrativ, men handlet mer om å instruere betrakteren like mye som om man leste en bibel, og at det ikke var før Giotto at den narrative form ble mer levende og inviterte betrakteren til større affeksjonsfylt empati enn tidligere.¹⁵⁴ Belting mener, slik Derbes ser det, at litterære verk som *Meditationes vitae Christi*, førte til et sterkere fokus på det emosjonelle, og at dette korresponderer til nye billedsykluser som i overkirken i San Francesco i Assisi, moderkirken for fransiskanerne.¹⁵⁵ Slik Derbes ser det, i motsetning til Belting, så begynte de visuelle emosjonelle trekk i billedkunsten lenge før Giotto. Hun mener trekkene kan legges til 50 år tidligere og henviser spesielt til kunst hvor Kristi

¹⁴⁸ Om skolastikkens systemer, se *Dictionary of the Christian Church*, October 2007 edition, s.v. "Scholasticism".

¹⁴⁹ Wichstrøm. "Høymiddelalderen", 37.

¹⁵⁰ Ibid., 38.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Anne Derbes, A. *Picturing the Passion in late medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 1.

¹⁵³ Ibid., 2.

¹⁵⁴ Ibid., 1.

¹⁵⁵ Ibid., 2.

pasjon er fremstilt og at den trakk på bysantinske impulser med antikke drag.¹⁵⁶ Hun viser til alterbilder hvor kontemplasjoner over Kristi lidelse leder betrakteren til en emosjonell deltagelse på veien mot korset.¹⁵⁷ Det mest fremtredende ved pasjonsscenenes nye stiltrekk, slik Derbes ser det, er en dreining av fokus fra den triumferende Kristus, til billedscener hvor piskingen, ydmykelsen, korsbæringen og korsfestelsen fremstilles. Likeledes tar motivet med den *lidende Kristus* oftest plassen der hvor tidligere andre av kirkens hellige var plassert, samtidig som senterbildet utvides til et større format. Videre mener hun at pasjonstemaer i billedsykluser gjerne utelot en teologisk riktig sekvens av Kristi lidelse i henhold til Bibelen, og i stedet fokuserte på den ekspressive og affeksjonsfylte styrken i billedfremstillingen.¹⁵⁸ Mye av forandringen i pasjonsfremstillinger som kommer i kunsten på slutten av 1200- tallet legger Derbes til fransiskanernes ønske om å påvirke kunsten, og at fransiskanerne er den organisasjon som er mest sponsorbevist på å fremme pasjonsimagos.¹⁵⁹ Selv om dominikanerne øvet stor innflytelse på kunsten i samme periode, og hadde samme tyngde og innflytelsesmuligheter på kunst og kultur som fransiskanerne, så er valg av motiver forskjellig. Dominikanerne skal ha foretrukket motiver som ”Maria med barnet” og ”Smertensmannen” (Jesaja 53). De var mer opptatt av enkle motiver av Kristi lidelse vs. billedsykluser over samme tema og var på slutten av 1200- tallet mer tilbakeholdne med å sponse kunst.¹⁶⁰ Likeledes skal fransiskanske manuskripter være fylt av en stor mengde illustrasjoner, langt mer enn de tilsvarende dominikanske, og preferansen for Kristi pasjonsmotiver skal ha vært dominerende. Tilbedelse og opptatthet av Kristi lidelse var, slik Derbes ser det, et grunnleggende element i fransiskansk teologi, og henviser til *franciscan spirituality* som kan tolkes synonymt med Kristi lidelse på korset.¹⁶¹

Transubstansiasjonsdebatten og nattverdsmål tidets forklaring fant en løsning etter det fjerde Laterankonsil i 1215.¹⁶² Iboende i doktrinen om transubstansiasjonen var at Kristi legeme ble reelt til stede ved alteret ved konsekrasjonen av brødet og at Kristi visuelle

¹⁵⁶ Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy* 2, 12.

¹⁵⁷ Ibid., 4.

¹⁵⁸ Ibid., 9.

¹⁵⁹ Ibid., 11, 16.

¹⁶⁰ Ibid., 17.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

form måtte være synlig for alle.¹⁶³ Ved den ”synlige” lidende Kristus på eller ved alteret, og som i nattverdshandlingen delte brødet og vinen i kommunionen, så innbød dette til pasjon med Kristi lidelse og satte fokus på viktigheten av å ”se” Kristus under selve den sakramentale handlingen. Dette gav føringer for selve typen pasjonsimago som ble presentert i kirkene. De var, som Derbes peker på, med referanse til forskere som van Os og Belting, et liturgisk objekt i seg selv.¹⁶⁴

Implikasjonen i doktrinen om transubstansiasjonen mener Derbes var viktig med referanse til fransiskanerne. Som hun påpeker på var fransiskanerne aktive med å fremme tilbedelsen av nattverden som en sakramental handling.¹⁶⁵ Derbes er opptatt av å henvise til hva hun kaller *christocentric piety*, noe som flere enn fransiskanerne var opptatt av. Imidlertid mener hun identifiseringen av *stigmata* under nattverdsritualet var av stor viktighet for fransiskanerne. Dette skal ha vært spesielt viktig for Bonaventura. Fransiskanerordenen var den eneste som hadde en leder hvor *stigmata* var tildelt Frans av Assisi som en nådegave gitt av Gud: ”[...] marks of the Passion of our Lord”.¹⁶⁶ Som Bonaventura skriver om Frans av Assisi: ”[...] by the seal of the likeness of the living God, namely of Christ crucified which was imprinted on his body”.¹⁶⁷ Referansen til både Kristi *stigmata* og tilsvarende hos Frans av Assisi er noe Derbes mener utvikler en promotering fra fransiskanernes side om ydmyk tilbedelse. *Christocentric piety*, medfølelse med Kristi lidelse og smerte, var for fransiskanerne viktig å formidle i litteraturen. I kirkekunsten kunne fransiskanerne øve innflytelse på maleriet ved å fremme pasjonsscener med smerte og lidelse. Dette ville minne alle om hvilken innlevelse og *compassio* ved smertens kjærlighet Frans av Assisi hadde utvist. Billedscener med referanse til fransiskanernes pasjon sees i billedsykluser i den fransiskanske moderkirke i San Francesco i Assisi. Den første billedsyklus Derbes henviser til, er plassert i den nedre kirkes skip, hvor pasjonsscener er sammenstilt med Kristus og Frans av Assisi. Det er et parallelltema om *Alter Christus* som Bonaventura skal ha vært opptatt av¹⁶⁸. Bildene skal ha blitt malt på

¹⁶³ Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy*, 18.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid., 19.

¹⁶⁷ Bonaventura. *The Life of St. Francis*. (New York: HaperCollinsPublishers, 2005), 4.

¹⁶⁸ Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy*, 19.

den tiden Bonaventura ble ordensgeneral for fransiskanerne.¹⁶⁹ I Overkirken i San Francesco har man pasjonssykluser med referanser til både Det gamle og Det nye testamente. I overkirkens transept fremstilles korsfestelsesscener i stort format hvor Frans av Assisi kneler ved korsets rot. Fremstillinger av Kristi lidelse er ikke entydig bygget på en fransiskansk forståelse av pasjonsmystikken, men Derbes mener at den fransiskanske orden hevdet ”eierskap” til pasjonen. Ved å se på antall billedsykluser, billedscener, monumentale form, deres plassering og den stadige repetering av pasjonstemaer, understrekes eierskapet. Maria blir også hedret med billedsykluser i San Francesco. Cimabue skal ha malt i fresketeknikk Mariamotiver i underkirkens kor hvor motiver fremstiller og forteller om Jomfruens liv, bebudelsen, Marias død, og Marias oppstigning og ikke minst, Marias kroning.¹⁷⁰

Apsisdekorasjonen i S. Maria Maggiore, Roma, er viet Maria. Under fransiskaneren Nichoals IV`s pontifikat (1288-1292) ble det igangsatt et arbeid hvor motivet med Marias kroning fikk den dominerende plassen i apsis. Nicholas IV var den første fransiskaner til å innta pave stolen. Han etterfulgte Bonaventura som ordensgeneral, da Bonaventura døde under kirkemøtet i Lyon i 1274. Blant de kunstnere som Nicholas IV engasjerte var fransiskaneren Jacopo Torriti.¹⁷¹ Triumfbuens venstre side for apsis forteller i mindre scener om Marias bebudelse, og tema for hele triumfbuen og apsisdekorasjonene har motiver hentet fra Det nye og Det gamle testamente. Kroningen sentralt i apsis blir omegapunktet hvor oppstandelsen og Guds trone triumferer. I denne kroningsscenen er det Kristus som plasserer kronen på Marias hode. Ved deres føtter finner vi en sol og måne, og

¹⁶⁹ Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy*, 19.

¹⁷⁰ *Dictionary of Art*. 1996 utgaven, s. v. “Cimabue”. Her fortelles det at Cimabue er maleren som har utført dette arbeidet. Cimabue var sentral i Italiensk kunst på denne tiden, og ble benyttet i pavelige kretser sammen med bl.a. Cavallini og Torriti. Det er antydning at Cimabue kan ha malt freskemaleriene mens pave Nicholas III, (1277-1289), satt på pave stolen, eller om det kan ha vært under fransiskanerpaven Nicholas IV (1288-1292). De malte freskene i koret i San Francesco av Cimabue, har billedscener av Jomfruens liv, bebudelsen om hennes død, Marias død, Marias oppstigning og kroningen. Strukturelle grep i Cimabues malerier er anvendelsen av illusjonistiske tilføyelser i maleriflaten for å lage rom i billedscenen, en utvikling man mener han kan ha fått inspirasjon fra skulptører som Nicola Pisano. Cimabue var opptatt av rommelige og komposisjonelle kvaliteter. Den romlige teknikk og struktur ser ut til ha vært en ide i utformingen av forholdet mellom billedscenene, bruken av symmetriske tredelte tårn eller pyramider og tempeldesign i billedscener, strukturelle grep som kan sees i motiver som *St. Peter Healing the Sick* (på østveggen), og *the Flight of Simon Magus*, og *Crucifixion of St. Peter*. (interessant nok er maleriene i kalkmaleriteknikk i Nes kirke i Sauherad kommune (dedikert Peter og Paulus), viet samme temaer; Se Fett, *En bygdebok*, 44-60; Strukturelle grep som gir assosiasjon til romfølelse er også noe kunstneren i Tanum har benyttet seg av, sammen med anvendelsen av pyramide- og tempeldesign.

¹⁷¹ Riccitelli, Patrizia. Limardi, Giammarco. *Basilica of Santa Maria Maggiore*. (Roma: Vatican City, 2005), 10-14.

et englekor, sammen med blant andre Peter og Paulus, San Francesco D'Assisi og pave Nicholas IV. To trær i full blomsterskrud på store grener omkranser billedscenen på hver sin side.

Ifølge Derbes, i likhet med Kilström, så inneholdt fransiskanske tekster et mangfold av pasjonsrelaterte temaer. Tekstene var bygget opp med forskjellige retoriske strukturer tilpasset den funksjonen de var ment å illustrere, og hvilke tilhørere de var ment for.¹⁷² I likhet med Bestul referer Derbes til tekster fra Bonaventura, eksemplevis *Lignum vitae* og *Vitis mystica seu tractatus de Passione Domini*. Den mest anerkjente teksten, ifølge Derbes, er *Meditationes vitae Christe*, muligens skrevet av Bonaventura.¹⁷³ Bonaventura skal videre ha påvirket i skrift og tale inntrykket av at Frans av Assisi var Kristi alter ego (*Alter Christus*), noe som ble svært tydelig i perioden da han var generalminister for fransiskanerne mellom 1257 og 1274. Bonaventuras tekster, slik Derbes ser det, er en blanding av det narrative og det fransiskansk ideologiske. Tekstene ble konstruert narrativt for å underbygge ideologiene, akkurat som pasjonsbildene fortalte om det pasjonsfylte med fransiskanske ideologiske undertoner.¹⁷⁴

Bonaventura og Itinerarium mentis in Deum

Bonaventura var, som tidligere nevnt, en svært aktiv teolog, filosof og leder av den fransiskanske orden fra 1257 til sin død i 1274.¹⁷⁵ Et av hans mange skrifter er breviarieret *Itinerarium mentis in Deum*, er et teologisk skrift om Guds Væren og handler om hvorledes mennesket, med en ydmykhet holdning, kan finne veien frem til Gud. Veien eller oppstigningen kan forstås en sjelens reise til Gud. Reisen er utlagt som syv

¹⁷² Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy*, 21.

¹⁷³ Ibid., 22.

¹⁷⁴ Ibid., 23.

¹⁷⁵ Om Bonaventura: *Oxford Dictionary of Saints*. 2004 utgaven. S.v. "Bonaventure". Bonaventura, født Giovanni di Fidanza, kjent som den serafiske doktor, studerte under Alexander av Hales ved universitetet i Paris, underviste ved det teologiske fakultet i Paris fra ca. 1248. 6 år senere ble han doktor i teologi og i 1253 ble han valgt til leder av den fransiskanske skole i Paris. I 1257 ble han valgt til fransiskanernes 7. ordensgeneral. Hans teologi ligger i sporet fra Augustin og St. Anselm. Han var opptatt av å vise affeksjon i tilnærmingen til de guddommelige mysterier, en mystisk teologi som uttrykkes i *Itinerarium Mentis in Deum*, en bok som skulle bli lest mye mens han levde. Som ordensgeneral gikk en del av reisevirksomheten blant annet til Italia, Frankrike, Tyskland og England. Ble i 1265 nominert til kardinalbiskop i York, men tok ikke imot stillingen. Tilbudt stilling som kardinalbiskop av Albano av Gregor X i 1273, året før han døde som var under et kirkemøte i Lyon i 1274, et kirkemøte hvor Bonaventura deltok svært aktivt.

kontemplative prinsipper og trinn, som i bønn og meditasjon vil oppnå fred i møte med Gud: "[...] that peace which surpasses all understanding", en inderlig affeksjonsfylt fred, lovet fra evighet til evighet, for å møtes i det syvende trinn ved Salomos trone.¹⁷⁶

Oppstigningen og reisen, blir som Wyller forklarer, ikke den legemlige reisen, men en hjertets oppstigning.¹⁷⁷ Kristus blir veien og døren, trappen og trinnene, arken over hele byggverket.¹⁷⁸ Boken innledes med en prolog og bønn, hvor bønnen går til Gud Fader, ved hans sønn, og den hellige jomfru Maria, samt til den hellige Frans av Assisi. Bønnen handler om et ønske om å bli opplyst ved Guds inngripen for å forstå hvorledes man ved kontemplasjon, ydmykhet, fromhet, bønn og meditasjon kan nå frem til Gud.¹⁷⁹

Bonaventuras metafysiske utgangspunkt kan ifølge Boas bli sporet tilbake til Plotin og nyplatonismen.¹⁸⁰ Fundamentalt og grunnleggende for denne metafysikken er en fusjonering av nyplatonismens tre hierarkier: logikk, verdier og virkelighet.¹⁸¹

Underforstått er dette et klassifiseringssystem hvor individuelle grupperinger blir fusjonert inn i nye grupper til man kommer til den endelige og overordende gruppes prinsipp, som forstås som "Det Værende".¹⁸² Desto høyere opp man kommer i et slikt system, jo mer inkluderende blir de individuelle gruppene.¹⁸³ Disse gruppene var forstått utgått fra Gud med en hensikt og var allegorisk formet som et tre, hvor ved all hensikt er forstått og bevist: "[...] a tree not only of life but of all existence".¹⁸⁴ Kristi tredelte substans er definert som det korporale, spirituelle og guddommelige.¹⁸⁵ For menneskene, følge Bonaventura, handler det om å gå langs en allegorisk vei - ledet ved Guds nærvær, og ved bønn - om å følge de meditative trinnene som leder til en renselsesprosess og som gir de

¹⁷⁶ Boas, *Saint Bonaventura*, 3, 5, 43.

¹⁷⁷ Egil A. Wyller, *Docta ignorantia : Cusanus og latinsk middelalder*. Henologisk skriftserie, 10 bd., (Oslo: Spartacus forlag AS. Andresen og Butenschøn AS, 1994), 81. Interessant i sammenheng med Tanum og inndelingen av billedscenene på triumfveggen i en tredeling, er note 2, 84 i boken *Docta ignorantia*, hvor Wyller peker på ordet stige (scala) og dens filosofiske rot. Han påpeker at den er Platons linjelignelse, og sier videre "[...]dog med utgangspunkt ikke som hos Platon i en tve, - men som hos Plotin i en tredeling. Hvert av de tre stadier inndeles straks nedenfor i to, slik at Bonaventuras vei-formel blir 3x2 (mot Platons 2x2)". Slik Wyller ser Bonaventuras teologi, så var den en følsomhets-teologi, som søkte å forene filosofi, teologi og det mystiske til en uløselig enhet, 80.

¹⁷⁸ Boas, *Saint Bonaventura*, 43.

¹⁷⁹ Ibid., 3.

¹⁸⁰ Ibid., x.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid., 8.

ydmyke og fromme den endelige fred i det himmelske rom, der hvor alt er perfekt. (*perfectio*).

Det Værende, forstått av Bonaventura som Gud, inngår i hele Bonaventuras system. Det handler om Guds eksistens slik det er fremsatt i Mosebøkene. Det Værende kan bare bli forstått ved sine medprinsipper, og medprinsippene er en trenighet av Den Eneste, Den Sanneste, Den Godeste.¹⁸⁶ Det Godeste er det absolutte Værende fusjonert gjennom hierarkiene som Gud.¹⁸⁷

På det laveste nivå i dette trinnsystemet, er stedet hvor man erfarer og observerer. På det høyeste nivå fremkommer denne forståelsen utlagt i mystiske visjoner.¹⁸⁸ Ifølge Bonaventura må mennesket selv erfare direkte for å forstå all sannhet, og må samtidig anvende den allegoriske metode for å forstå den hellige skrift. Det motsatte av en allegorisk tolkning ville være en rent litterær lesning av Skriften, noe som ville gjøre det vanskelig å forstå at Gud kunne ”blåse liv i Adam”, eller mette ”tusen mennesker i ødemarken med fem fisk”.

Veien eller *Itinerarium mentis in Deum* begynner med en meditasjon over den visjon den hellige Frans av Assisi selv opplevde på fjellet Alvera. Teksten mediterer videre over emner i 2. Mosebok og om Jesaja. Serafen med sine tre par vinger, som den hellige Frans av Assisi så, ble videre forstått som et symbol på en filosofisk religiøs idé. Vinger blir allegorisk tolket som en vei, en prosess for tanken på sin reise mot Gud, hvor selv verden blir forstått som symboler på religiøse ideer. Dette, mener Boas, var tradisjonelle verdier i middelalderen, ideer som også fremstår i skikkelser som *bestiarder* og *lapidarier*. Av de mer inderlige oppfattelser for middelaldermennesket, var tanken om at vi alle var en del av et stort kosmisk univers som gjorde at man kunne gå fra et liv til det neste. Mennesket var et speilbilde av Altet. Menneskeliggjøringen av dyrene, solen og stjernene som Frans av Assisi brakte med i sin filosofi, gjorde denne forståelsen enklere å akseptere.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Boas, *Saint Bonaventura*, 23.

¹⁸⁷ Ibid., xii, xiii.

¹⁸⁸ Ibid., xiv.

¹⁸⁹ Ibid., xv.

Guds spor syntes i denne verden for Bonaventura. Og sporene skulle lede frem til sjelens eget rom i oss selv, hvor det guddommelige ville skinne og opplyse oss om Guds eksistens. Universet er for han et speil, *speculum*, hvori vi kan se Gud. I dette speilet vil vi se sannhetens lys og et gjenskinn av bildet av den hellige treenighet.¹⁹⁰ Mennesket vil bli i stand til å se dette hellige, for alle er vi en del av dette, i oss selv. Det er å forstå som et *mimesis* og gjenskinn av en sjel, av det gode i oss selv. Det eneste et menneske behøver å gjøre, er å observere at det er en orden i universet, at alle ting har en plass i forhold til vekt, antall og mål: "[...] all things are 'disposed' in weight, number, og measure". Og alt kan sees og nås av alle, ut fra en formel av 3 i en uendelighetsslynge. Ved denne innsikt får man et speilbilde av det guddommelige i ens egen erfaring, i en kommunion med det Gode, med Gud.¹⁹¹ Fortiden for Bonaventura forstås som en likhet med det herværende, som igjen repeteres, gjentas en gang i fremtiden, for all tid.¹⁹²

Det var på 1200-tallet at fransiskansk åndelighet gjennom litteraturen, følelser knyttet til Kristi pasjon og tilbedelse, ble brakt til nye høyder. Hovedkilden til litteraturen kom, ifølge Bestul, fra Bonaventura som igjen influerte andre forfattere til å skrive om det samme tema, pasjonen over Kristi lidelse og sorg.¹⁹³ Av de verk som Bestul kommenterer i den sammenheng er, *Lignum vitae*, meditasjoner over Kristi liv, død, og oppstandelse, og *Vitis mystica*, eller hva Bestul referer til som *tractatus de passione domini*.¹⁹⁴ I *Lignum vitae* anvender Bonaventura metaforen om et tre, at treet kan sammenlignes med Kristi liv, og hvor meditasjonen over dette er inndelt til tolv frukter i grupper på tre og tre. Boken *Vitis mystica* bringer inn Joh. 15, 1, om at Kristus er den sanne vin og relaterer episoder i pasjonshistorien til det å være klar. Den bruker ordene kultivering (*cultivation, pruning and tying up the vine*) og hvor Kristus er å forstås som bladene og blomstene på trærne.¹⁹⁵ Meditasjonene i *Lignum vitae*, ifølge Bestul, trekker mye på tidligere samlinger over pasjonstemaer fra blant andre Bernard av Clairvaux, og Ekbert av Schönau. I sin tredelte inndeling handler den om Kristi mystiske opprinnelse, pasjonen og glorifisering.¹⁹⁶

¹⁹⁰ Boas, *Saint Bonaventura*, 22.

¹⁹¹ Ibid., xvi.

¹⁹² Ibid., 23.

¹⁹³ Thomas. H. Bestul, *Texts of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996), 43.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid., 43.

Sammenstilt blir dette, slik Bestul ser det, en fortelling om meditasjoner over Kristi liv fra hans inkarnasjon og fødsel, gjennom pasjonen i alle dens former, til oppstandelse og oppstigning, og hans annet komme. Teksten representerer i litterær form det typiske fransiskanske idealet om å delta i Kristi lidelser.¹⁹⁷

En sammenstilling

I dette kapitlet har jeg trukket frem en del litterære kilder som i sum og kontekst gir en indikasjon om den kulturelle periode Tanums kalkmalerier ble malt i. Stilmessig har vi sett at Tanum kirkes malerier trekker på nasjonale, nordiske og europeiske impulser, med stiltrekk fra perioden rundt 1200-tallets slutt og en mulig overgang til 1300-tallets tidlige fase. Den åndelige perioden er belyst ved en fransiskansk innflytelse i 1200- tallets samtid hvor pasjonsmotiver er hovedtemaer. Billedtypene forteller om Kristi pasjon, lidelse, oppstandelse og glorifisering. For fransiskanerne blir Kristi pasjonshistorie satt i sammenheng med Frans av Assisi. Som vi har sett fra Derbes ble Kristi og Frans forstått som et alter ego. Nytt på denne tiden blir også kjærlighetsmystikkens nåde som en triumfalt motiv i kroningsscener på triumfvegger i Tanum i likhet med andre steder i Europa. Og skal vi tro Tschudi Madsen, var kroningsmotivet i Tanum et svært tidlig uttrykk for dette motivet i Norge.¹⁹⁸ Høviske former og attityder fra kildene, har fortalt om ydmykhet, lojalitet og kristne religiøse dannelsesformer i en søken etter kjærlighet. Den høviske kjærligheten blir av Kaspersen sett på som en kjærlighet utgått fra samme kilde, men får forskjellig uttrykksform alt etter motivets innhold og karakter.

For en motivdiskusjon av kalkmaleriene i Tanum har jeg valgt å fokusere på Bonaventuras teologisk filosofiske betraktninger. Jeg kunne muligens like gjerne ha valgt, som nevnt, Thomas Aquinas, eller andre likesinnede og aktive teologer fra samme tid, ut fra skolastiske idésystemer. Tolkning av bilder i middelalderen kan sikkert tolkes ut fra flere teologer og filosofer enn Bonaventura. Men jeg finner det likevel hensiktsmessig i denne sammenheng å forsøke å begrunne ideene og holdningene om fromhet og ydmykhet i kalkmaleriene i Tanum med tekster blant annet fra Bonaventuras *Itinerarium mentis in*

¹⁹⁷ Bestul, *Texts of the Passion*, 43, 44.

¹⁹⁸ Nå skal det jo tilføyes at svært få kalkmalerier har blitt avdekket fra denne perioden i Norge. Det kan hende det har eksistert flere kroningsmotiver enn de man har avdekket til dags dato.

Deum, som har en strukturell plan. Tanums billedscener er fremstilt enkelt og med et klart budskap. Budskapet blir repetert i større eller mindre grad. Det handler om pasjonen i alle dens konnotasjoner. Billedscenene har en stram og logisk oppbygging i enkle steg, tallmessig som strukturelt, fra en begynnelse til en slutt, som om man leser en bok.

Itinerarium mentis in Deum med sine kontemplative steg er bygget opp på samme måte med et anagogisk blikk. Slik må også bildenes visuelle retorikk gjøre dersom de skal skape en dialog. For Bonaventura, skaper denne dialogen spor som øyeblikkelig leder til Gud. Ifølge David Freedberg blir det anagogiske blikk og tolkningsmuligheter for billedkunst, klart analysert ved utvalgte kapitler fra *Itinerarium mentis in Deum*.¹⁹⁹ Slik Freedberg ser dette, har Bonaventura forklart at vi er med Gud i det øyeblikket vi ser hvor sporene og stegene frem mot Gud leder oss. Vi ser at sporene ikke bare er spor av Gud: "[...] *vestigia*, de er også *simulacra* - guddommelig gitte tegn - men ikke desto mindre, virkelige tegn."²⁰⁰

Neste kapittel vil drøfte kroningsscenens motiv sammenstilt med Salomos høysang for å sette Tanums kroningsmotiv inn i en bredere idéhistorisk sammenheng og se på hovedlinjene i middelalderens lesning av høysangen. Kroningsscenen har en dominerende plass i kirkens billedsscener. Scenen forteller muligens om den overordnede meningen med maleriene, om at nåden oppnås ved ydmyk kjærlighet, fromhet og renhet når smerten ved lidelsens vei er over. For en metodisk tilnærming til Bonaventuras system, vil jeg anvende Lasse Hodnes doktoravhandling *The Images of the Church. Rhetorical and Typological Patterns in the Picture Cycle of the Basilica*.

Motivdrøftelse

Kalkmaleriene i Tanum forteller enkelt i tre store og seks små billedscener om samtidsperiodens hovedmotiver, den lidelsesfylte og gledesfylte pasjon.²⁰¹ Bonaventuras mystiske holdning til pasjonen var kjent i Europa som en arv etter Frans av Assisi. Men var den kjent i Norge? Kan Bonaventuras tekster ha fungert som et idégrunnlag for Tanums

¹⁹⁹ David Freedberg, *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*. (London: The University of Chicago Press, Ltd., 1989), 165, 166.

²⁰⁰ Ibid., 166.

²⁰¹ Om samtidens hovedmotiver, se også Margrethe C. Stang, *Painting, patronage and popular piety. Norwegian altar frontals and society c. 1250-1350*. (Oslo: Faculty of Humanities, UiO, 2009), 48.

kalkmalerier? Årsaker og bakgrunn for kroningsmotivet og dets ikonografi i middelalderen, vil kunne sette motivene i Tanum inn i en kontekst i sin åndelige samtid.²⁰² Vi skal først se på hovedlinjene i middelalderens lesning av Høysangen og dens relasjoner til kroningsscenen.

Kroningen av Maria er et motiv om en forherligelse av Maria uten at det er en fast utarbeidet fortelling. Billedmessig har motivet en ukjent opprinnelse, men tekstelig begrunnes det i Salomos høysang. Dens tolkningsmessige plassering i motivet kan trekke både på kirkefedres eksegeseer og liturgiens anvendelse for Marias oppstigning til himmelen. Motivet blir ikonografisk uformet i løpet av 1100-tallet, hvor Maria og Kristus sitter *syntront* på tronestolen, og hvor Maria enten blir kronet eller allerede har kronen på sitt hode.²⁰³ Utformingens detaljer divergerer, men man finner motivet i kirker i Norge som i Europa.

Kroningsscenen og Salomos høysang

”[...] jeg er kommet til min have, min søsterbrud! Jeg har plukket min myrra og mitt krydder er balsam, jeg har ett min honningkake og min honning, jeg har drukket min vin og min melk.

Visdommen: Et, mine venner, drikk, ja berus dere, mine elskede”.²⁰⁴

Lest bokstavelig er Salomos høysang en dialog mellom en mann og en kvinne, som sammen forteller om kjærlighetens lengsel.²⁰⁵ Høysangen er, ifølge Wyller, et flerdimensjonalt verk, hvor kjærlighetsspillet og kjærlighetsforholdet mellom de elskende

²⁰² Ved en forespørsel til førsteamanuensis Lasse Hodne ved NTNU høsten 2007 ad kroningsscenen i apsisutsmykningen i S. Maria in Trastevere, fikk jeg følgende svar: ”[...] Når det gjelder apsis i Trastevere, så er det klart at dette dreier seg om en allianse mellom kirken og Gud, men som jeg hevder i boka: det dreier seg om en spesiell oppfatning av kirken som utvikler seg i senmiddelalderen”. Mail fra Lasse Hodne 12. november 2007.

²⁰³ Om syntronos-elementet og motivets eventuelle opprinnelse, se Ernst Kitzinger, “A Virgin’s Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art”, i *The Art Bulletin*. Vol, LXII, n. 1. March, 7-19 (New York: The College Art Association of America, 1980).

²⁰⁴ Egil A. Wyller. *Sangen sang. Salomos høysang, gjendiktet og åndshistorisk belyst*. Henologisk skriftserie. (Oslo: Spartacus forlag AS. Andresen og Butenschøn AS, 1994), 1 bd., 32.

²⁰⁵ Rachel Fulton. ”Mimetic Devotion, Marian Exegesis, and the Historical sense of the Song of Songs” Volume 27 i *Viator: Medieval and Renaissance studies*. 85 -116 (Berkely: University of California Press, 1996), 85. Finnes også som: Viator (online)

aldri vil forandre seg.²⁰⁶ Kjærligheten er: "[...] `sterk som døden', og hvis flamme er `Gud Herrens lue'".²⁰⁷ Hva er bakgrunnen for at Høysangens tekst blir lagt til grunn for et motiv i en kroningsscene i flere av de viktigste kirker i Europa i middelalderen og hvorfor i Tanum? Slik Kitzinger diskuterer problemet om *syntronmotivet*, om sammenstillingen av Maria og Kristus på en felles trone, så har dets ikonografi, røtter og opprinnelse et usikkert opphav. Kitzinger mener fremstillingen av Maria og Kristus på tronestolen, slik de er fremstilt i S. Maria in Trastevere, litterært har sin forklaring i Høysangen. Ifølge Kitzinger skal ikke forløperen for motivet forklares ut fra referanser til franske fremstillinger i kirkers glassmalerier, men fra liturgien til feiringen av Marias oppstigning til himmelen, hvor vers fra Høysangen ble anvendt.²⁰⁸

Ifølge Fulton har Høysangen i middelalderen blitt diskutert, argumentert og kommentert av mannlige teologer og munkes for at Høysangen skal forstås som et litterært og historisk dokument over livet til jomfru Maria, bruden. Høysangen blir videre forstått som å beskrive og forklare hennes forhold til brudgommen og sønnen, en forståelse som ble anerkjent av kirken selv.²⁰⁹ Formen for tilbedelse av Maria forandret seg underveis i middelalderen, og mye av årsaken til dette legges til tekster og bønner av Anselm av Canterbury, Bernard av Clairvaux, og Aelred av Rievaulx. Samtidens syn på Maria som den ydmyke, tilbedelsesfulle gudedefødersken, mor, jomfru, og rangert nest etter Kristus og Gud, var for den ydmyke sjels søken en å be til i nød og kjærlighet. Feiringen av hennes himmelske oppstigning (15. august), ble feiret som en av de fem prinsipielle liturgiske festdager innen kirken, hvor de andre fire var i forbindelse med jul, påske og pinse, pluss en kirkes innvielse.²¹⁰ For munkes, hevder Fulton med referanse til Jean Leclercq, var en bibelsk tekst ikke bare noe man leste, men også levde etter daglig. I henhold til Bernard av Clairvaux, kan Høysangen bare bli forstått av de som lengter etter brudens kjærtegn.²¹¹ Denne lengselen ble en tilbedelse forstått som en guddommelig nærhet. Ordene, teksten i middelalderens teologiske forståelsesverden, ble sett på som kunnskap av guddommelig

²⁰⁶ Wyller, *Sanges sang*, 11.

²⁰⁷ Ibid., 12.

²⁰⁸ Kitzinger, E. *A Virgin's Face*, 8. (Referansen er til Høysangens vers 8:3., se Wyller, *Sanges sang*, 39).

²⁰⁹ Fulton, "Mimetic Devotion", 85,86. Om hvem de kristne kommentatorene var; Honorius Augustodunensis, (mulig en munk), Rupert av Deutz, (benediktinermunk), Philip av Harvenget, (premonstratenser) Alan av Lille, (cistercienser), William av Newburgh, og Alexander Neckham, (begge augustinianere), 85,86. Om Honorius og Deutz, se også Kitzinger, *A Virgin's Face*, 9.

²¹⁰ Fulton, "Mimetic Devotion", 88.

²¹¹ Ibid.

natur, noe man fikk ved Guds inntreden ved inkarnasjonen. Meditering over teksten i Høysangen ble en tilbedelsessakt i seg selv. Man deltok i dialogen i sangen, deltok i Kristus og Marias liv, en deltagelse som ville transcendere tid og rom bare man forsto kjærlighetens allegori. Høysangen, som Marias slør i bilde og skulptur, ble et vitne på at Maria hadde levd på jorden som en virkelig kvinne og mor. Hun var tilgjengelig for alle gjennom en nåde gitt av Herren. 1200-tallets virkelighetsoppfatning av Maria var både reell og visjonær. Skal man, ifølge Fulton, også se på Maria som kirken, jomfruen, den første Eva, den lukkede have og et avstengt vell, med Salomos høysang 4:12 som en referanse, og i tillegg Det gamle testamentets prefigurasjon over en Maria, da må man se på *historiae* som det mystiske fundament for middelalderens tolkning av den hellige skrift og Marias rolle.²¹²

På 1100-tallet var man kommet frem til en forståelse av at kirken ikke bare var sett på som Kristi brud, men også som hans inkarnerte kropp, dette tolket etter Paulus' brev til Efeserne (5:23) og brevet til Kolosserne (1:18) til samfunnet av de troende.²¹³ Videre ble Maria sett på som den som hadde båret Kristus i morslivet. Hun ble således også analog med kirken, og festen over hennes himmelfart ble å forstå ikke bare som en død og oppstandelse for henne selv, men en oppstandelse for alle troende. Og ved en innlemmelse av bryllupsmystikken i Høysangen ble Maria både en dronning i himmelen og Kristi brud, og som Fulton påpeker, hun ble synlig i kirkens billedsykluser, i skulpturer og glassmalerier.²¹⁴ Marias skjulte legeme var å finne i Høysangen, slik høymiddelalderens teologer fortalte, teologer som blant andre Peter Abelard, Peter Comestor og Bonaventura. Bonaventura leste inn Høysangens 3:6, og 6:9 i sine prekener som bevis på Marias oppstigning til himmelen, ifølge Fulton.²¹⁵

Så langt har vi sett at kroningsmotivet har en ukjent opprinnelse. Det blir relatert til Salomos høysang og blir allegorisk beskrevet som en lengsel etter å være ett med kjærligheten i Gud i det høyeste. Kroningen blir forstått som en feiring av Marias oppstigning til himmelen. Den blir tolket som en mystisk enhet av den hellige treenighet,

²¹² Fulton, "Quae est ista, quae ascendit sicut aurora consurgens", 60.

²¹³ Ibid., 117.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid., 119.

en enhet skjult bak sløret i den lukkede hage, *hortus conclusus* under himmelbuen. Slik Bernard av Clairvaux ønsker å kjærtegne sin Gud, slik skal den tilbedende kjærtegne kjærligheten slik det blir sunget om i Høysangen. Det får en anagogisk forståelse ved en skjult og åndelig dimensjon. Det transenderer tid og rom slik den ufullendte linje i Tanums nisje i dommedagsscenen, som fortsetter i kontinuum. Men kan man tillate seg å tolke Tanums malerier på en slik måte at den visualiserer og billedgjør Høysangen, underforstått en oppstigning? Videre, kan denne oppstigningen være sammenfallende med en forståelse av ydmykhet og fromhet? Hvorledes kan dette tolkes utefra en fransiskansk forståelse om fromhet? Vi skal først se på de logiske trinn, stegene for en meditativ kontemplasjon, som en strategi for å finne veien mot Gud.

Retorikk, gradatio og Itinerarium mentis in Deum

I sin doktoravhandling over *The Images of the Church . Rhetorical and Typological Patterns In the Picture Cycle of the Basilica* diskuterer Lasse Hodne hvorledes man kan anvende en del retoriske begreper fra poesien, for å forstå hvilke retningslinjer, som kan være nedlagt i en billedsyklus` komposisjon.²¹⁶ Videre mener han at dette kan sammenlignes med reglene som bestemmer disposisjonens deler i et dikt eller i en bok. Det viktigste er de retoriske grep som anvendes for å få frem høydepunktene i argumentasjonen. Disse retoriske grepene, uttrykkene, mener han også kan anvendes som en tolkningsmodell for forståelsen av bilder, og hvorledes forskjellige former for parallelliteter i en tekst ser ut til være et fundament for sammensetningen av symmetriske bilder, *images*, blir organisert. Videre mener han at kapitlene i en bok kan være organisert etter en symmetrisk modell og mener Augustins *Bekjennelser* er et vitnesbyrd og eksempel dette. En slik modell mener han å se i billedsykluser, at de kan være arrangert rundt et hovedtema, hvor begynnelsen og slutten i en historie dreier seg rundt det angitte hovedtema. Han anvender Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum* for å klargjøre en sammenligning av en tekst og introduserer begrepet *gradatio* fra poesien. Dette kan henvise til en parallellitet til en billedsyklus` oppbyggende trinn på samme måte som en tekst er bygget opp trinn for trinn mot et klimaks i diktet eller fortellingen. Begrepet *gradatio* i poesien blir da forstått som den visuelle fremstillingens form. Hodne mener

²¹⁶ Hodne, *The Images of the Church*, 24-40.

Bonaventura i sin *Itinerarium mentis in Deum* har anvendt begrepet *gradatio* for å strukturere logikken i et teologisk argument. *Gradatio*, stigningen, forteller om de forskjellige stadier av innsikt, eller som Hodne sier når han referer Bonaventuras egne ord, grader av guddommelig innsikt. Enda mer, dette er en trestegs prosess som består av den korporale, spirituelle og den guddommelige fase. Eller i en annen betydning - en meditasjon over Guds spor i denne verden, over tingene i den ytre verden frem til sjelens eget rom - hvor meditasjonen skal ta fatt i abstrakte begreper som enhet og den hellige treenighet. Disse tre stegene vil forstås å korrespondere til en tropologisk (moralske), allegorisk (lignelser) og anagogisk (den skjulte og åndelige dimensjon) forståelse og interpretasjon av Bibelen.²¹⁷ Dette siste steget, hvor vi kontemplerer Gud i alle hans former, vil lede til et endelig møte med Gud. Ifølge Hodne, kan man se dette utlagt i det syvende og siste kapittel i *Itinerarium mentis in Deum* hvor ekstasen oppleves i møtet med Gud.²¹⁸ Denne ekstasen oppleves som ved en speilvending, man ser *i* et speil og *gjennom* et speil, og det skjer en dobling av tallet tre som blir til seks. Tallet seks er spesielt i denne forståelse av flere grunner. Tallet seks blir referert som de første seks dager av skapelsen, hvor den syvende dag var helligdag, en hviledag, og at det er seks trinn i Salomos trone (1. Kongebok 10;19). Bonaventura skal ha referert til Augustins forklaringer om at veien til det himmelske Jerusalem består av seks steg, og det syvende steget er å forstå som hviledagen etter de første seks dager som gikk med til skapelsen. Analogt med dette har da Bonaventuras meditasjoner, slik de er utlagt i *Itinerarium mentis in Deum*, ifølge Hodne, blitt til syv meditasjonssteg. Bonaventura var selv den 7. ordensgeneral i den fransiskanske orden og fikk kallenavnet den serafiske doktor.

Om å strukturere logikken i et argument ifølge Bonaventura

Går jeg tilbake til Tanums malerier og sammenstiller de med Hodnes utlegninger om *Itinerarium mentis in Deum* og *gradatio*, finner jeg følgende: Ifølge Bonaventura er alt det vi mennesker behøver å gjøre, bortsett fra å be om ydmykhet og utvise kjærlighet, å observere at det er orden i universet, og at alle ting har en plass i forhold til vekt, tall og mål. Treet blir en forståelse for Guds hensikt for alle ting: "[...] a tree not only of life but

²¹⁷ Hodne, *The Images of the Church*, 31.

²¹⁸ Ibid.

of all existence”.²¹⁹ Treet blir *Lignum vitae*, livets- og kunnskapens tre. Tanums billedscener er utlagt både lineært i tre scener og aksialt i seks scener med et mulig møte i krysset ved kroningsscenen, som blir å forstå som det syvende og endelige ledd (ill. 21).

Triumfveggen tre billedscener i øvre sone *kan* samlet forstås som inkarnasjonen av *Ordet*, utlagt ved bebudelse, nattverd og nåde. Eller sagt på en annen måte, de tre ledd blir retoriske grep for en visualisering av det tredelte steg mot nåden i kroningsscenen. (Kristi hærkomst, hans pasjon, hans glorifisering). Det blir som en meditasjon over Guds spor i denne verden, over tingene i den ytre verden mot det indre i sjelens eget rom hvor et imago over den mest nådefylte treenighet finnes: ”[...] let us exult with David, saying, ‘For Thee my flesh and my heart hath fainted away; Though art the God of my heart, and the God that is my portion forever [...] `So be it’”.²²⁰ De viktigste retoriske grep, om jeg anvender Hodnes forklaringer om retningslinjer som kan være nedlagt i en billedsyklus` komposisjon, blir grepene å forstå som utlagt i de tre store billedscener på Tanums triumfvegg. Dette kan sammenlignes med høydepunktene i den kristne tros viktigste historiske hendelser, en bebudelse om Kristi komme, hans korsfestelse og oppstandelse, og om møtet i himmelen hos Gud på Salomos trone. Det angitte hovedtema for Tanum, kan være nådens forløsning i kroningsscenen. Men det angitte hovedtemaet kan symbolsk ligge i andre elementer. *Gradatio* kan leses på flere måter. Ett av dem kan være Treet, vinbladene og tempelet, som alle har referanser til treet i paradiset hage, hvor det hele begynte. Treet blir til korset i korsfestelsen. Treet, som en baldakin over Kristus og Maria i kroningsscenen, med referanser til Salomos høysang 3:9, blir nok et symbol på en gjentakelse og om et gjensinn av et tre. Bonaventuras ord om treet, sier at treet ikke bare er livet, men all eksistens, dvs. Gud. Hver av de tre billedscener inneholder, på mange forskjellige måter, alle de hovedpunkter som leder frem til Gud. Hovedpunktene i Tanums tre store billedscener *kan* henvise til en parallellitet i en billedsyklus` oppbyggende trinn, på samme måte som en tekst er bygget opp trinn for trinn mot et klimaks i diktet eller i fortellingen. Tanums tre store billedscener på triumfveggen blir som hovedkapitler i en bok, fra Bibelen, som steg for steg leder oss mot et klimaks til Bibelens fortelling om Gud og nådens forløsning i kroningsscenen.

²¹⁹ Boas, *Saint Bonaventura*, x.

²²⁰ Ibid., 46 (med referanse til salmene 72, 26 og salmene 105, 48).

Nisjens seks ledd i Tanum blir muligens et nytt retorisk grep for igjen å visualisere kapitlene i Bibelen hvor det fortelles om Kristi pasjon. Budskapet og meningen med smertens vei er klart formulert i nisjens scener. Pasjonsscenene er bygget opp trinn for trinn mot et klimaks i møtet med Gud fremstilt i apeks i buen som en verdensdommer. Det tveeggede sverd dømmer mellom rettferdige og urettferdige. Nåden gis til dem som har klart smertens vei: ”[...] deretter så jeg et syn: Jeg så at det var åpnet en dør inn i himmelen. Og den røsten jeg før hadde hørt tale, med klang som en basun, sa til meg: ”Stig opp hit, så skal jeg vise deg det som heretter skal skje”.²²¹ Trinnene videre fra nisjens scener leder fremover mot hagen, *hortus conclusus*. Man må forstå kjærlighetens prinsipper om renhet og ydmykhet for å komme inn i Paradisets hage, en lukket, beskyttende hage hvor blomster og trær gror. En *hortus conclusus*, en hage som den Adam og Eva først levde i. ”[...] Se, jeg står for døren og banker. Om noen hører min røst og åpner døren, da vil jeg gå inn til ham og holde måltid, jeg med ham og han med meg”.²²² Adam blir den første som hentes ut av dødsriket, oppstandelsen og oppstigningen har begynt: ”[...] therefore, according to the six stages of the soul’s powers by which we mount from the depths to the heights, from the external to the internal, from the temporal to the eternal [...] and the apex of the mind, the illumination of conscience”.²²³ Disse steg blir da å betrakte som en meditasjon over Guds spor i denne verden, fra bebudelsen om å være klar for sjelens eget rom i kroningen og oppstigningen, hvor alt forenes i en syntese av nåde. *Gradatio* kan symbolsk forstås som stegene, de visuelle former som blir utlagt i Tanums billedscener. Det siste steget hvor vi kontemplerer Gud i alle hans former, vil til slutt lede til det endelige ekstatiske møtet med Gud. I Tanum blir dette muligens forstått ved kroningsscenen, om vi ser på nisjens seks scener med sine pasjonsfortellinger, som det å være en del av de seks stegene frem mot Gud. Der vil den endelige nåden og foreningen gis til de som utholder alt, tror alt og håper alt, i kjærlighet.²²⁴ Ifølge Hodne, kan man se dette møtet omtalt i det syvende og siste kapitlet i *Itinerarium mentis in Deum*, hvor ekstasen oppleves i møtet med Gud. Dette møtet blir da å forstå som speilvendelsen hvor man i et speil ser *gjennom* et speil: ”[...] To see God in one of the aforesaid modes as

²²¹ Joh. Åp. 4, 2.

²²² Joh. Åp. 3, 20.

²²³ Boas, *Saint Bonaventura*, 9.

²²⁴ 1. Kor. 13:7.

through a mirror and in a mirror, or as one of those considerations can be mixed with the other conjoined to it or may be considered alone in its purity-hence it is necessary that these principal stages become sixfold”.²²⁵ Bonaventura titulerer kapittel syv i *Itinerarium mentis in Deum* således: *Of mental and Mystical Elevation, in which Repose Is Given to the Intellect When the Affections Pass Entirely into God Through Elevation*.²²⁶

Neste del av dette kapitlet i oppgaven vil omhandle det innholdsmessige ved utvalgte motiver i Tanums kalkmalerier, og i hvilken grad det finner gjenklang i Bonaventuras skrifter.²²⁷ Utvalget blir kommentert med Bestul publikasjon *Texts of the Passion* som referer utvalgte tekster fra Bonaventura, som *Lignum vitae* (*The tree of life*) og *Vitis mystica*.

Korsfestelsen, korset og spissgavler

Lignum vitae av Bonaventura var, ifølge Bestul, skrevet for å oppildne til en inderlig medfølelse med Kristi lidelse som en meditativ strategi. Strategien skulle hjelpe til med å frembringe de dypeste følelser med Kristi lidelse, hans pasjoner, ved anvendelsen av intime, affeksjonsfylte retoriske grep.²²⁸ Disse utbrudd ble å sammenligne med tekster fra Jesaja, 1:6, og 53:4 om å bli revet i filler, om blodet som renner og om å ta på seg all skyld og lide for våre smerter: ”[...] so that he seemed like a leper from the bruises and cuts in his flesh that were visible over his back and sides from the blows of the scourges. And then transfixed with nails”.²²⁹ Ifølge Bestul blir disse bibelske henvisningene noe av det tekstelige grunnlaget for ikonografien i visuell kunst om Kristi smerte og lidelse.²³⁰ Smerten og lidelsen blir i boken synonymt med blodet og vesker fra Kristi legemes sår:

²²⁵ Boas, *Saint Bonaventura*, 9.

²²⁶ Ibid., 43.

²²⁷ På grunn av den fragmenterte tilstanden i de fleste av nisjens billedscener, så vil de ikke bli kommentert utover den forståelse at de, ifølge Anker, representerer pasjonsscener fra Kristi lidelseshistorie.

²²⁸ Bestul, *Texts of the Passion*, 44; Boken *The Tree of Life* (*Lignum vitae*) av Bonaventura er inndelt i tre hoveddeler, og hvor hver hoveddel er inndelt i fire frukter som igjen har en ny inndeling av fire undergrupper. Hoveddelens første kapittel handler om Kristi hærkomst, den andre om hans pasjon og den tredje om hans glorifisering. Se Bonaventure, *The Tree of Life*, 123-125. Samlet blir kapitlene å forstå som en meditasjon over Kristi liv, hans smerte og sorg ved korsfestelsen, og hans annet komme i Guds herlighet ved Salomos trone.

²²⁹ Bonaventure, *The Tree of Life*, (*Lignum vitae*) i Bonaventure, *The Soul's Journey into God · the tree of Life · The Life of St. Francis*. (New York: The Paulist Press, 1978), 149.

²³⁰ Bestul, *Texts of the Passion*, 48.

”[...] See, now, my soul, how he who is *God blessed above all things*, is totally submerged in the waters of suffering from *the sole of the foot to the top of the head*”.²³¹ Blodet viser til den symbolske handlingen om å drikke av Kristi legemes sårfylte vesker, allegorisk underforstått som vinen under nattverden. Man skulle med glede øse vann av frelsens kilder.²³² I *Lignum vitae* siste kapitler blir Kristi forpinte legeme transformert til en figur i oppstandelse og stråleglans:²³³ ”[...] Like a bride adorned now prepared for the marriage of the Lamb, clothed with a double stole, will be led into the palace of the heavenly court”.²³⁴

Marias rolle i korsfestelsen som en medfølgende vies likeledes stor oppmerksomhet av Bonaventura. Ifølge Bestul, er Bonaventura blant de første til å skrive om hennes inderlige smerte ved synet av Kristi kroppslige, smertefulle opplevelse, en lidelse Maria erfarer ved en mystisk sjelelig forståelse.²³⁵ Marias inderlige forståelse og evne til å *se* denne smerte, ble forstått som unik, og setter derved Maria inn i en kontekst som *mediatrix* mellom mennesker og Gud. Videre ble Marias evne til å se denne indre opplevelse av smerte betraktet av Bonaventura, ifølge Bestul, som atskillig mer dramatisk enn opplevelsen av en egen fysisk avstraffelse.²³⁶ Det hele får en åndelig mystisk dimensjon om deltagelse i en syntese av smerte og kjærlighet: ”[...] his most sweet mother, as the sword pierced the depths of your heart, when with devoted eyes [...] in order to console in its trials your soul, which he knew had been more deeply pierced by the sword of compassion than if you had suffered in your own body”.²³⁷ Som Kristus utbryter: “[...] Woman, behold your son”.²³⁸

I boken *Vitis mystica* av Bonaventura blir en strukturell linje trukket rundt temaet om Kristus som den sanne vin, med referanse til apostelen Johannes, som forteller at Kristus er det sanne vintre, og at hans far, Gud, var vingårdsmannen. Kristi blod som blir regnet som syv dråper blir satt i sammenheng med Kristi syv ord på korset.²³⁹ *Vitis mystica* legger opp til, ifølge Bestul, en mer mystisk og åndelig forståelse av Kristi pasjon. Stilen er

²³¹ Bonaventure, *The Tree of Life*, 148, 149. Og fra Jesaja 1, 6.

²³² Jesaja 12, 3.

²³³ Bestul, *Texts of the Passion*, 45.

²³⁴ Bonaventure, *The Tree of Life*, 168,

²³⁵ Bestul, *Texts of the Passion*, 45.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Bonaventure, *The tree of Life*, 153.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Bestul, *Texts of the Passion*, 46.

affeksjonsfylt, personlig intim, vinstokkens avskårede grener blir sammenlignet med Kristi smerte ved omskjæringen og sammenlignet med hans blod. Likeledes blir den slyngende vinstokken sammenlignet med Kristi sammenbøyde, smertefulle kropp på korset.²⁴⁰ Allegoriene får en detaljert beskrivelse. Beskrivelsen av den sammenbøyde kropp blir sett på som en fullførelse av Salme 21, slik også Bernard av Clairvaux fremla dette i sine prekener over ”den hellige torsdag”. Slik Bestul ser dette, så blir beskrivelsen av det sammenbøyde Kristi legeme, slik det fremkommer i *Vitis mystica*, en konvensjonell forståelse i senere tolkninger av korsfestelsesscenen.²⁴¹

Kristi ferd i livet er ikke mindre smertefull slik Bonaventura ser det og henviser til Det gamle testamente, Jesaja og Salme 44, om hvorledes Jesajas ord blir oppfylt.²⁴² Fundamentalt for Bonaventura er vår egen forståelse av Kristi pasjon og lidelse, deltagelsen, kontemplasjonen over sårene ved Kristi legeme, som i detaljert form blir beskrevet som tornefull. Hans kropp er defigurert, skamslått og gjort ugjenkjennelig. Uten en slik mystisk, åndelig og inderlig forståelse ville forståelsen av Kristi guddommelige natur være vanskelig å erfare. Det ville være vanskelig å se at Gud kan hente Adam ut av dødsriket, og at lidelsen tilslutt ville føre til en gledens oppstandelse i himmelriket ved det syvende trinn ved Salomos trone.

Ved sin logisk oppbygde, tematiske fremstilling om Kristi ord: *Jeg er veien, sannheten og livet*, blir de tre ledd i alle sine ledd som en refleksjon og speilvendelse av Bonaventuras tredelte system av logikk, verdier og virkelighet. Eller hva han i en preken over Marias oppstigning kaller *Triplex intellectus*.²⁴³ Inndelingen i boken *Lignum vitae* hvor Bonaventura oppsummerer Kristi liv i tre hovedfaser (hærkomsten, pasjonsfortellingene og glorifikasjonen) forteller i pasjonsfylte detaljer om den gleden, smerten og saligheten han gjennomgår i alle livets faser.²⁴⁴ At Kristus var menneske, ble korsfestet, men seiret, setter også det vanlige mennesket i middelalderen inn i et forhold til Kristus. Hans pasjon kunne ydmykt likestiltes med ens egen opplevelse: man lider, men man kan seire. Kristi liv gav mennesker nytt håp om en bedring i livet. Maria ble mellomleddet, *mediatrix*. Samtidens

²⁴⁰ Bestul, *Texts of the Passion*, 46.

²⁴¹ Ibid., 47.

²⁴² Ibid., 46.

²⁴³ Bonaventura, *Opera omnia*. Quarrachi vol. 9, Sermones de tempore, de sanctis, de b. virgine Maria et de diversis, (Roma ad Claras Aquas: Collegium S. Bonaventurae, 1901), 657.

²⁴⁴ Bonaventure, *The Tree of Life*, 123 – 125.

prekener og brevarier var fylt av ydmykhet og av kontemplative steg for å finne sin sjels frelse. I Tanum kan man *muligens* se billedutsmykningen som en refleksjon av Bonaventuras system. Det skal igjen presiseres at symbolikken i Tanums billedscener kan ha mange forklaringer og tolkninger. Det som imidlertid peker seg ut er presiseringen av de enkelte elementene, i et tredelt - eller seksdelt ledd med motiver som gjentas for å underbygge et overordnet tema om hærførelse, pasjon og glorifisering. Pasjonsscener over Kristi lidelse blir utdypet ved pasjonsmotivene i nisjens scener om lidelse og oppstandelse.²⁴⁵ Det er en slik refleksjon Derbes gjør når hun konkluderer med de typiske fransiskanske trekk i billedsyklusene i San Francesco i Assisi: det er en repetering av pasjonstemaene, og motivene er fremstilt monumentalt. Som Wichstrøm peker på, var pasjonsmotiver vanlige i billedsykluser på denne tiden, og henviser til Røldalfrontalet hvor pasjonsmotiver lik de i Tanum, er malt noen tiår senere. (1325-1350). Men det er temaene korsfestelse og kroning som kanskje best peker seg ut som viktige motiver for fransiskanerne, og i sin tur, kanskje for Tanum. Ifølge Derbes, var fransiskanerne svært opptatt av å fremme tilbedelsen av nattverden som en sakramental handling. Korset i Tanum har en monumental størrelse, det er enkelt i formen og det dominerer på triumfveggen, en åndelig triumfal dimensjon i seg selv.

Nattverd og dåp er de to viktigste sakramentale handlinger for katolikker, man feirer kommunion med Gud. Transubstansiasjonsdebatten, nattverdsmåltidet og innlemmelsen om bestemmelsen i missalet om at Kristi legeme skulle være synlig har, slik Derbes ser det, en klar referanse til fransiskanerne. Ifølge Gallén, var det at man på 1200-tallet begynte å tale om sakramentenes materie og form, betegner brødet og vinen som eukaristiens materie og Kristi innstiftelsesord.²⁴⁶ Da messefeiringen begynte i Tanum hadde man nylig, slik Helge Fæhn forteller, gått over fra å bruke vanlig brød ved nattverden til å bruke små, runde oblater.²⁴⁷ Korset i Tanum er dominerende, monumentalt og det synes godt. Med de store kalkformene på korsets armer bekrefter og symboliserer korset og korsfestelsen at Kristi legeme skulle synes under nattverdsfeiringen.

²⁴⁵ Joh. 18-19.

²⁴⁶ Jarl Gallén, "Eukaristi" i *Kunsthistorisk Leksikon for nordisk middelalder*, red. Allan Karker, 4 bd., 58-61 (København: Rosenkilde og Bagger, 1959), 58.

²⁴⁷ Helge Fæhn, "Messe og fromhet i middelalderen", i *Tanum kirke 850 år*, red. Inger-Lise Finstad, Eystein Freuchen, Jorunn Teigen, (Brosjyre :1996)

I boken *Lignum vitae* anvender Bonaventura, som tidligere nevnt, metaforen om et tre, som kan sammenlignes med Kristi liv, og hvor meditasjonen er inndelt i 12 frukter i grupper på tre og tre: ”[...] Midt mellom byens gate og elven står livets tre fritt til begge sider. Det bærer frukt tolv ganger og gir sin frukt hver måned”.²⁴⁸ Hauglid mener Tanums bladformer kalles krabber, et foldet blad slik man kan se på gotiske fialer. Jeg mener imidlertid bladornamentikken på Tanums spissgavl har en renere attityde av et åpent bladverk med en sterkere relasjon til store, potente vinblader, slik som man kan se det i Åltaket, malt på samme tid. Spissgavlens bjelkelag i Tanum med sine illusjonistiske, men levende voksende grener relaterer om mulig til *Lignum vitae*, livets tre, hvor all kunnskap hentes og finnes. Bladornamentikken på spissgavlens takbjelker har vekstledd som om de skulle være trestammen for vinrankers grener. Vinranker som i spissgavlens apeks triumfalt er uttrykt ved sammenstillingen av de fem blad for Kristi legemes fem sår på korset. Bonaventura ber ydmykt om at alle må delta i sorgens alle faser, ber oss se på sårene, arrene, blodet, det lemlestedet, forslåtte legemet som er heist på i et kors, en enkel trestamme med en tverrligger, og hvor kroppen henger som en vridd og fordreid vinranke. Vinrankens gjemmer er å se som duenes gjemmer i Salomos høysang.

Kroningsscenen med sine tre registre forteller i en og samme scene om at målet med meditasjonen, ydmykelsen og oppofrelsen har båret frukter. Det er hit meditasjonens vei leder. ”[...] finally when the face of the earth has been renewed, when the light of the moon will be like the light of the sun, and the light of the sun will be seven times greater like the light of seven days”.²⁴⁹ Solen og månen fra korsfestelsesscenen med sine bevrende stråler er vanlige symboler for korsfestelsesscener i middelalderen, og et tegn på Kristi dualistiske natur som har blitt til et evig lys igjen. Ifølge Augustin, kunne månen, som en representant for Det gamle testamente, bare bli opplyst ved lyset fra solens stråler. Solen var da å forstå som et nytt testamente.²⁵⁰ Fra de synoptiske evangelier fortelles det om at mørket falt over landet da Kristus utåndet og forhenget i tabernakelet revnet.²⁵¹ Solen som symbol på Gud og Kristus ble mørk, og månens eklipse varsler om at en ny dag er i emning. Det er da Kristus, som det seirende lammet, sitter med sine føtter på

²⁴⁸ Joh. Åp. 22,2.

²⁴⁹ Bonaventura, *The Tree of Life*, 167.

²⁵⁰ James Hall, *Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art* (London: John Murray Publishers Ltd, 2000), s.v. “sun and moon”

²⁵¹ Matt. 27, 51

fotskammelen.²⁵² Buen i kroningsscenen i Tanum kan sees som et slør over Maria og Kristus. Buen holder og bærer sentralkirken og to langkirker. Dette kan ha referanser både til tempelet i Jerusalem og synagogen samt ecclesia (*Ecclesia ex Circumcisione og Ecclesia ex Gentibus*), som en henvisning til Høysangens gammeltestamentlige arv og dens forelegg for en kroningsscene i kristen tid. Buen, også sett som sløret eller døren, i Tanums kroningsscene blir stedet hvor all oppstigning må forseres ved Guds nåde.²⁵³ Dørens symbol og funksjon omtales også av apostelen Johannes, som mener at de som ikke vil gå gjennom døren er en tyv og røver.²⁵⁴ Sløret, buen finner vi i Salomos høysang 3, 7: 9, og i Bonaventuras referanse til 3: 6 i Høysangen hvor sløret er Salomos baldakin.

I Tanums kalkmalerier er Maria fremstilt med en liljeformet krone. Liljen er et av hennes attributter, og er tegnet på hennes kyskhets og renhet. Slik Bibelen forteller om livets tre, så er Kristus Livets tre. Han er Davids rotskudd og ætt, den klare morgenstjerne og livets vann. Uten ved Kristus får man ikke ta del i den hellige by. Uten ved Kristus kan man ikke spise av livets tre og gå gjennom portene inn i byen. Kristus er også et symbol på liljen. Dalen i Salomos høysang 2:2 hvor liljene vokser, ble synonymt med verden, symbolet på den utkårede, en overgivelse til Herrens vilje, om å se på liljene på marken slik de vokser. Dette har en direkte relasjon til livets tre i Edens hage, da liljen er synonym med Kristus som vil gjenopprette det rene liv, gir løftet om udødelighet og evig frelse.²⁵⁵ Slik sett bindes dødsrikescenen i nisjens nedre ledd, hvor Adam, prefigurasjonen for Kristus, løftes ut av dødsrikes gap og plasseres i kroningsscenen og på Salomos trone. Hestefoten som vises i ytterste venstre nedre del av dødsrikescenen, og som forserer linjen, kan være en rød djevel i scenen ovenfor. Han forsvinner i kontinuum og har mistet sin betydning når Adam blir brakt ut av dødsrikets gjemmer. Liljen får dermed en dualistisk funksjon i Marias krone. Maria og Kristus blir ett i ektepakten, kroningen og oppstandelsen. I Salomos Høysang 2:1, om en bruds bebudelse, er bruden forstått som en: "[...] Sarons rose

²⁵² Bonaventure, *The Tree of Life*, 167, og Salme 109.

²⁵³ I Joh. Åp. 3,20 leser vi også om dørens essensielle funksjon; Dette har også sin forløper fra 1. Mosebok.

²⁵⁴ Joh. 10, 1-3, og Joh. 10, 7, om å være døren inn til sauene; I Esekiel 44, 1:6 leser vi at fyrsten er den som holder måltidet, at han passer på døren og ber alle om å holde forskriftene og lovene for Herrens hus. Vi blir bedt om å legge merke til innganger og utganger i tempelet.

²⁵⁵ Joh. Åp. 22, 13:20; Matt. 6, 28; *The Penguin Dictionary of Symbols in Art*, 1994, s. v. "lilly of the valley".

en dalenes lilje”.²⁵⁶ Denne brudefesten blir ifølge Fulton, ikke bare en bryllupsfest, men underforstått som inkarnasjonen av brudgommen, både i morslivet og i den trofaste sjels hjerte.²⁵⁷ Sagt med andre ord, pakten var fullbyrdet. Slik sett, kan venstre billedscene i Tanum ha referanse til Marias bebudelse.

Engelen Gabriel er den som gav den nådesfylte Maria budskapet om barnet hun skulle føde. Gabriel er en beskytter for både fødende kvinner og kirkeportaler. Slik sett er Gabriel interessant for Tanum kirke, og for en forståelse av det uferdige maleriet i venstre billedsone. Tanum kirke var en lovekirke hvor gaven skulle gis i form av lys for fødende kvinner. Skulle det være slik at venstre billedscene var ment å fremstille en bebudelsesscene, hvor Ordet ble kjød, med alle referanser til inkarnasjonsteologien, *kan* det være at de seks arkitektoniske elementer vi ser fremstilt, kan være ment å fremstille et bylandskap. I lys av denne tolkningen kan byen være Nasaret hvor Maria var da hun fikk budskapet fra Gabriel. Tanums tre monumentale billedscener i øvre sone *kan* dermed bli som en forståelse fra Bonaventuras *Lignum vitae* og inndelingen av hovedkapitlenes tre deler, som Kristi herkomst, pasjon og glorifisering.

Hagen rundt både kroningsscenen og pasjonsscenene *kan* forstås som en *hortus conclusus*, den som lukker og den som beskytter kroningsscenen. Hagen er det bindende element i fremstillingen av et hele om Marias væren. *Hortus conclusus*, et tegn for Marias evige jomfruelighet fra Salomos høysang i 4:12: ”[...] En lukket have min søsterbrud, et avstengt vell, en forseglet kilde”. *Hortus conclusus* *kan* således også bli som en tilbakevending til Paradisets hage, hvor Adam og Eva skaptes og hvor fortellingen om mennesket startet. Adam er fremstilt nederst i nisjens billedscene aksialt plassert under kroningsscenen. Han er den første som blir brakt ut av dødsgapet, og den første som kan stige opp til sin rettmessige plass i himmelen, hagen, om vi godtar at Adam er en prefigurasjon på Kristus. I Salomos 4:12, ser vi at hagen, allegorisk forstått som bruden, var lukket av den Hellige Ånd. Maria var en hage full av blomster og urter, og som en kvinne som hadde født måtte hun være beskyttet i den store øde verden.²⁵⁸ Ifølge Leo Steinberg er Bonaventuras formel

²⁵⁶ Wyller, *Sanges sang*, 26.

²⁵⁷ Fulton, ”Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens?”, 117.

²⁵⁸ Fulton, R. “The Virgin in the Garden, or, Why Flowers Make Better Prayers”. i *Spiritus : a Journal of Christian Spirituality*. Volum 4, nr 1, 1-23 (Baltimore: John Hopkins University Press, 2004), 7.

en verden som er kjent, elsket og imitert samt tilbakeført til perfektjon. Videre hvor guddommelige institusjoner og gjenoppstått kjød (Ordet) har en naturlig rangorden.²⁵⁹

Hagen blir kunnskapens tre, livets tre, treet slik Bonaventura formulerte det; *a tree not only of life but of all existence*. Hagen i Salomos høysang er stedet hvor de aller helligste hviler i fred, de som er rene og rede, de som er gitt et *Sub gratia*: "[...] Then the virgins who were prudent and ready will enter into the nuptials with the Spouse, and with the door closed, will abide in the beauty of peace in the tabernacle of confidence and in opulent repose".²⁶⁰

I denne oppgaven og spesielt i det siste kapitlet, har jeg forsøkt å legge vekt på en kontekstualisering av samtidens syn på fromhet, ydmykhet og kjærlighet som en mulig idébakgrunn for Tanums kalkmalerier. Spesiell fokus har blitt satt på tekster av Bonaventura for en belysning av periodens åndelighet. Videre har Salomos høysang stått sentralt i vurderingen av kroningssenen. Bildene i middelalderens kirker formidlet Bibelens budskap med symboler og allegorier. Donatoren for Tanums malerier er en ukjent faktor. Det kan godt være at den opprinnelige idé for maleriene har vært en helt annen enn den jeg har fremsatt. Men det *kan* også være at utformingen av ikonografien i Tanum har blitt skapt i en forståelse hvor det har vært viktig å fremme høviske idealer, og en kristen forståelse av ydmykhet og fromhet. Kanskje en fransiskansk fromhet.

En del repeterende faktorer i billedscenene kan peke på en fransiskansk strukturell modell for å peke på kristendommens tre viktige begivenheter: Kristi komme (hærkomst), hans pasjon og glorifisering. En glorifisering han deler med alle i kirken, det vil si hans menige som går veien med han. Denne repetering finner vi også i Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum* utlagt som meditative trinn, som kapitler i en bok, *gradatio*. Motivene i Tanum kan gi assosiasjoner til fortellingene fra *Lignum vitae* hvor Kristi hærkomst, hans pasjon og glorifisering er fremstilt. Symbolsk får treet også en overordnet mening som livets tre. Treet fremstilles som et kors, en vinranke eller en bue over Maria og Kristus i kroningssenen. I tillegg blir treet symbolsk en bærer av frukt og blomster i Paradisets hage. Treet blir symbolsk en *hortus conclusus*, en lukket hage for de innviede. Både for de

²⁵⁹ Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, 2 utg. (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996), 131.

²⁶⁰ Bonaventure, *The tree of life*, 168.

elskende i hoffets hage, og for Maria og Kristus i dalens hage i Salomos høysang. Treet for Bonaventura er et tre som ikke bare handler om livet men om all eksistens. Disse detaljer eller faktorer gjentas i større eller mindre grad i billedscenene og skaper en forståelse av at de enkelte ledd er deler av et større helhetsbilde. Dette helhetsbilde *kan* handle om et *Sub gratia* i det himmelske gjestebud ved veiens endemål.

Konklusjon

Målet med denne oppgaven har vært å se på kalkmaleriene på Tanum kirkes triumfvegg, spesielt kroningsscenen, i lys av senere tids forskning over tematikken Marias kroning. Maleriene er tolket i en kontekst med triumfveggens øvrige billedscener og med tekster av den fransiskanske teolog Bonaventura, den 7. fransiskanske ordensgeneral. Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum* ble oppgavens største underbyggende kilde for en analyse av billedkomposisjonens strukturelle ledd. En perspektivering av høviske adferd samt periodens stil og åndelighet ble også lagt til grunn for diskusjonen.

Spørsmålene jeg stilte innledningsvis var: 1) Er det mulig å se Tanum kirkes kalkmalerier i en forståelsesramme for fransiskansk fromhet og ydmykhet? 2) Kan en forståelse av fransiskansk fromhet finne gjenklang i den senere tids forskning over tematikken Marias kroning? 3) Kan Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum* ha blitt anvendt som en strukturell modell for Tanums kalkmaleriers komposisjonsmessige oppbygning?

Jeg mener at oppgaven viser at det er mulig å anta at det har ligget en fransiskansk forståelsesramme for fromhet og ydmykhet bak kalkmaleriene i Tanum kirke. Ingen tekstlige forelegg for denne antagelsen eksisterer i arkiver, protokoller eller brevarier, så vidt meg bekjent. Ut fra en kontekstanalyse av høvisk adferd samt periodens stil og åndelighet, og ved å se på kalkmalerienes sammensatte system ut fra en skolastisk og strukturell komposisjon, så kan motivene peke på et program med pasjonsrelaterte motiver ut fra en fransiskansk forståelsesmodell om fromhet. Jeg anser det som sannsynlig at kunstneren i Tanum har formet og skapt et rom som kunne gi et universelt bilde av tidens åndsliv, høvisk som kristent.

Bruden:

Som et epletre blant skogens trær
Slik min elskede blant sønnene!
Jeg fant glede i hans skygge og satte meg ned,
Og hans frukt søt for min gane.
Han bragte meg til festsalen,
Og hans banner over meg kjærlighet.
Styrk meg med druekaker, kveg meg med epler!
For jeg er syk av kjærlighet...
Hans venstre være under mitt hode
Og hans høyre favne meg...!

Salomos høysang, 2,6

Fra Egil A. Wyllers *Sanges sang*.

Salomos høysang, gjendiktet og åndshistorisk belyst.

1 bd Henologisk skriftserie.

Spartacus Foralg AS

Andresen & Butenschøn AS, 1994.

Bibliografi

- Achen, Henrik von. ”Animam cum corona immortalitatis Christus coronat”: Et senmiddelalderlig betydningsaspekt av motivet ”Marias himmelkroning” på alterskapet fra Uggdal kirke på Tysnes i Sunnhordaland.” I *Tegn, symbol og tolkning: Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. Red. Gunnar Danbolt, Henning Laugerud, & Lena Liepe. 53-65. København: Museum Tusculanums Forlag, 2003.
- Aavitsland, Kristin B. ”Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: metodiske refleksjoner”. I *Tegn, symbol og tolkning: Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. Red. Gunnar Danbolt, Henning Laugerud, & Lena Liepe. 53-65. København: Museum Tusculanums Forlag, 2003.
- Anker, Anne. ”Norske kalkmalerier: Kalmaleriene i Tanum kirke, Akershus”. I *Den iconographiske Post Nr.1*, Red. Mogens Thøgersen, Louise Lille og Sten Ove Christensen. 16-22. København: Kalkmaleriregistranten, 1974.
- Bédier, Joseph. *Tristan og Isolde*. Oslo: Det norske Akademi for Sprog og Litteratur, 1997.
- Bengtsson, Herman. *Den höviska kulturen i Norden: En konsthistorisk undersökning*. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1999.
- Bestul, Thomas H. *Texts of the Passion: Latin Devotional Litterature and Medieval Society*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1996.
- Boas, George. *Saint Bonaventura: The Mind's Road To God*. Uper Saddle River, NJ: Pearson Education Company, 1953.
- Bonaventura. *Opera omnia Quarrachi vol. 9. Sermones de tempore, de sanctis, de b. virgine Maria et de diversis*. Roma: Ad Claras Aquas: Collegium S. Bonaventurae, 1901.
- Bonaventure. *The Soul's Journey into God. The Tree of Life. The Life of St. Francis*. Red. Richard J. Payne. New York: Paulist Press, 1978.
- _____. *The Life of St. Francis*. Red. Emilie Griffin. New York: HarperCollinsPublishers, 2005.
- Brøgger, Anton Wilhelm. *Kongespeilet*. Oslo: H. Aschehoug & C0 (W. Nygaard), 1947.
- Bugge, Anders. ”Tanum Kirke i Vestre Bærum”. I *Årsberetning for 1915 for Foreningen til Fortidsmærkers Bevaring*, 1-46. 1915.
- Chevalier, Jean, og Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols*. London: Penguin Books Ltd, 1994.

- Christie, Sigrid og Håkon. *Norges Kirker: Akershus*. 2. bd. Oslo: Riksantikvaren - Forlaget Land og Kirke, 1969.
- Derbes, Anne. *Picturing the Passion In Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Dictionary of the Christian Church*. Red. F. L. Cross og E. A. Livingstone. Peabody Ma.: Hendrickson Publishers. 2007
- Duby, Georges. *Love and Marriage in the Middle Ages*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Durandus, William. *The Symbolism of Churches and Church Ornaments: A translation of the first book of Rationale Divinorum Officiorum*. London: Gibbings & Company, 1906.
- Dæhlin, Erik. "En studie over norsk monumentalmaleri fra middelalderen". Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1956.
- Eriksen, Anne. "Lovekirker i Norge etter reformasjonen". Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1986.
- Fett, Harry. *En Bygdekirke*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1947.
- _____. *Norges malerkunst i middelalderen*. Christiania: Alb. Cammermeyeres Forlag, 1917.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1991.
- Fuglesang, Signe Horn, red. *Middelalderens bilder: Utsmykningen i Ål Stavkirke*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag AS, 1996
- Fulton, Rachel. "'Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens?': The Song of Songs as the Historia for the Office of the Assumption". I *Medieval Studies* 60, 55-122. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998.
- _____. "The Virgin in the Garden, or Why Flowers Make Better Prayers". I *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality*, vol 4. nr 1. 1-23. Baltimore: John Hopkins University Press. 2004.
- _____. "Mimetic Devotion, Marian Exegesis, and the Historical Sense of the Song of Songs". I *Viator*, vol 27. 86-116. Berkeley CA.: University of California Press. 1996.

- Gallén, Jarl. "Franciskanordenen". I *Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder*. Red. Allan Karker. 4. bd. 563-573. København: Rosenkilde og Bagger, 1959.
- _____. "Eukarasti". I *Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder*. Red. Allan Karker. 4. bd. 58-61. København: Rosenkilde og Bagger, 1959.
- Guhnfeldt, Cato. *En norsk kongegrav*. Aftenposten.no. Oppdatert 25.09.2006 .
<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article1470628.ece> , (oppsøkt 19.04.2009)
- Gunnes, Erik. "Fra Benedikt til Birgitta". I *Konsthistorisk tidskrift LIX*. Häfte 1-2, 3-10. Stockholm: Art Review by the Society of Art History. 1990
- Haastrup, Ulla. "Danske kalkmalerier 1275-1375". I *Danske kalkmalerier: Tidlig gotik 1275-1375*. Red. Ulla Haastrup. 17-65. København: Nationalmuseet. Christian Ejlers` Forlag, 1989.
- Hall, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: John Murray (Publisher) Ltd, 2000.
- Halvorsen, Eyvind Fjeld. "Høvisk litteratur". I *Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder*. Red. Allan Karker. 7. bd. 308-313. København: Rosenkilde og Bagger, 1962.
- _____. "Høvisk stil". I *Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder*. Red. Allan Karker. 7. bd. 315-318. København: Rosenkilde og Bagger, 1962.
- Hauglid, Lars Kr. *Tanum kirke: Restaurert 1973*. Oslo: Riksantikvaren, 1974.
- Hauknes, Marius Bratsberg. "The Mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria in Trasevere". Master dissertation, Universitet i Oslo, 2005.
- Hodne, Lasse. "The Bride and the Groom of the 'Canticum novum'" I *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*. Vol 21. (N.S.7) 135-148. Mater Christi. Roma: Bardi Editore, 2008.
- _____. *The Images Of The Church: Retorical And Typological Patterns In The Picture Cycle Of The Basilica*. Doctorial Dissertation, University of Bergen, 2004.
- Hohler, Erla B, Nigel J. Morgan og Anne Wichstrøm. *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350: Volume 1: Artists, Styles and Iconography*. London, Oslo: Archetype Publications Ltd. in association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo, 2004.
- Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca og London: Cornell University Press, 1984.

- Holtsmark, Anne. "Kongespeillitteratur". I *Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder*. Red. Allan Karker. 9. bd. 61-68. København: Rosenkilde og Bagger, 1964.
- Indrebø, Gustav, Redaktør. *Gamal Norsk Homiliebok. COD. AM 619 4°*. Oslo: I hovudkommissjon Hjaa Jacob Dybwad, 1931.
- Jørgensen, Hans Henrik Lohfert. "Åbenbaringens retorik: Middelalderens historiografi som reception og synskultur". I *Tegn, symbol og tolkning: Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. Red. Gunnar Danbolt, Henning Laugerud, & Lena Liepe. 137-154. København: Museum Tusculanums Forlag, 2003.
- Kaspersen, Søren. "Kalkmaleri og samfund 1241-1340/50". I *Kulturblostring og Samfundskrise i 1300-tallet*. Red. Brian Patrick McGuire. 108-165. København: Middelaldercentralen, Københavns Universitet 1979.
- _____. "Dynastipolitik: S. Bendt klosterkirke, Ringsted". I *Danske kalkmalerier: Tidlig gotik 1275-1375*. Red. Ulla Haastrup. 84-87. København: Nationalmuseet. Christian Ejlers` Forlag, 1989.
- _____. "Maria og den høviske kærlighet, Brarup kirke O. 1275. I *Danske kalkmalerier: Tidlig gotik 1275-1375*. Red. Ulla Haastrup. 76-79. København: Nationalmuseet. Christian Ejlers` Forlag, 1989.
- Kemp, Wolfgang. "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Receptio". I *Blandingskompendium KUN2035/4035 Del 2 av 3, Verk i kontekst: Fortolkningsstrategier*. 219-235. Oslo: Universitetet i Oslo, 2007
- Kilström, Bengt Ingmar. "Mendikanternas Exempelpredikan". I *Konsthistorisk tidskrift LIX*. Häfte 1-2, 35-39. Stokholm: Art Review by the Society of Art History. 1990.
- Kitzinger, Ernst. "A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art". I *The Art Bulletin: Volume LXII, Number 1 March*. New York: The College of Art Association of America. 1980.
- Lausten, Martin Schwarz. *Kirkehistorie: Grundtræk af Vestens kirkehistorie fra begyndelsen til nutiden*. Fredriksberg: Forlaget Anis, 1997.
- Lavin, Irving. "Iconography as a Humanistic Discipline". I *Blandingskompendium KUN2035/4035 Del 2, Verk i kontekst: Fortolkningsstrategier*. 115-125. Oslo: Universitetet i Oslo, 2007
- Leclercq, Jean. *Monks and Love in the Twelfth-Century France*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Liepe, Lena. "Bildene, den historiska tolkningen och verkligheten". I *Bild och berättelse. Fra Det Nordiske symposium for ikonografiske studier (17: 2000: Kaksberta)*. Picta

Nr 4. Red. Helena Edgren og Marianne Roos. 147-156. Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003

_____. ”Body and Space in the Ølst Frontal”. I *Decorating the Lord's Table: On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*. Red. Søren Kaspersen og Erik Thunø. 129-146. København: Museum Tusculanum Press, 2006.

Magerøy, Hallvard og Carl Ivar Ståhle. ”Bonaventura”. I *Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder*. Red. Jon Danstrup. 2. bd. 81-82. København: Rosenkilde og Bagger, 1957.

Morgan, Nigel J. “Dating, styles and groupings”. I *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350. Volume 1: Artists, Styles and Iconography*. 20-38. Erla B. Hohler, Nigel J. Morgan and Anne Wichstrøm. London, Oslo: Archetype Publications Ltd in association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo, 2004.

Mathews, Thomas F. *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.

Oxford Dictionary of Saints. Red. David Hugh Farmer. Fifth Edition. Oxford:Oxford University Press. 2004

Panosfsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. London: Penguin Books, 1993.

Plahter, Unn. *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350: Volume 3: Illustrations and Drawings*. London, Oslo: Archetype Publications Ltd in association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo, 2004.

Schumacher, Jan. “Middelalder”. I *Norsk Kirkehistorie* Med bidrag av Bernt T. Oftestad, Tarald Rasmussen og Jan Schumacher. 3. utg. 13-82. Oslo: Universitetsforlaget AS, 2005.

Stang, Margrethe C. *Paintings, patronage and popular piety: Norwegian altar frontals and society c. 1250-1350*. Doctorial dissertation, Universitetet i Oslo, 2009.

Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. 2.utg. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.

Ståhle, Carl Ivar. ”Eufemiavisorna”. I *Kulturhistorisk Leksikon for nordisk middelalder*. Red. Allan Karker. 4. bd. 55-57. København: Rosenkilde og Bagger, 1959.

Ullern, Inger-Johanne. ”Tiggerordenene i de norske middelalderbyene”. Hovedfagsoppgave, Universitet i Oslo, 1997.

Wickstrøm, Anne, ”Høymiddelalderen”. I *Norges malerkunst: Fra høymiddelalderen til 1900*. Red. Gunnar Berg. 1. bd. 9-73. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA, 2000.

Wyller, Egel A. *Docta ignorantia : Cusanus og latinsk middelalder*, Oslo: Spartacus Forlag AS, 1997.

_____. *Sanges sang: Salomos høysang, gjendiktet og åndshistorisk belyst*. Oslo: Spartacus Forlag AS, 1994.

Upubliserte kilder

Bekkestua Bibliotek, Bærumssamlingen. "Omkring Tanum Kirkes gjenåpning". I *Menighetsblad for vestre Bærum: Helg og Hverdag*. Nr 4. 8-11. April 1972.

Christie, Sigrid. "Dekor og inventar". I *Tanum kirke 850 år*. Red. Inger-Lise Finstad, Eystein Freuchen og Jorun Teigen. Brosjyre. 1996

Fæhn, Helge. "Messe og fromhet i middelalderen". I *Tanum kirke 850 år*. Red. Inger-Lise Finstad, Eystein Freuchen og Jorun Teigen. Brosjyre, 1996

Storsletten, Ola, "Historien om Tanum". I *Tanum kirke 850 år*. Red. Inger-Lise Finstad, Eystein Freuchen, og Jorun Teigen. Brosjyre, 1996.

Riccitelli, Patrizia og Giammarco Limardi. *A visit to the Patriarchal Basilica of Santa Maria Maggiore*. 10-14. Vatican City: 2005.

Mail

Se fotnoter

Liste over bilder

Tanum kirkes kalkmalerier (fotograf: Wenche Lamark)

Illustrasjon 1 - bildet viser Tanum kirkes triumfvegg (venstre billedscene, korsfestelsen, kroningsscenen).

Illustrasjon 2 - bildet viser Tanum kirkes triumfvegg med korbue og nisjens plassering aksialt under kroningsscenen.

Illustrasjon 3 - bildet viser venstre billedscene (det uferdige maleri?).

Illustrasjon 4 - bildet viser spissgavl med bladverk.

Illustrasjon 5 - bildet viser korsfestelsesscenen.

Illustrasjon 6 - bildet viser Maria ved korsstammen.

Illustrasjon 7 - bildet viser kroningsscenen.

Illustrasjon 8 - bildet viser et nærbilde av Maria med krone.

Illustrasjon 9 - bildet viser kroningsbildet med Maria og Kristus.

Illustrasjon 10 - bildet viser kroningsscenen med nisje aksialt under kroningsscenen.

Illustrasjon 11 - bildet viser kroningsscene, nisjen og ornamentborder.

Illustrasjon 12 - bildet viser nisjen med sol, måne og flekkornamentering på fondveggen.

Illustrasjon 13 - bildet viser billedscene venstre buevegg, nedre scene, (korsbæring?)

Illustrasjon 14 - bildet viser billedscene venstre buevegg, øvre scene, (hudfletting?)

Illustrasjon 15 - bildet viser billedscene i apeks, bue. (Kristus som verdensdommer)

Illustrasjon 16 - bildet viser billedscene høyre buevegg, øvre scene, (Kristi oppstandelse?)

Illustrasjon 17 - bildet viser billedscenen høyre buevegg, nedre scene, Kristus i dødsriket.

Illustrasjon 18 - bildet viser Kristus (Adam) i dødsriket. (bildet er forstørret)

Illustrasjon 19 - bildet viser dødsriket med en hestefot.

Illustrasjon 20 - bildet viser inskripsjonen: Ave Maria.

Illustrasjon 21 - bildet viser triumfveggen med påførte linjer som en illustrasjon over det lineære og aksiale ledd, og som danner et krysningspunkt i kroningsscenen.